

# Il dono del corpo

La soggettività incarnata nel romanzo del  
Novecento

Dottoranda: Maria Grazia Tonetto  
Supervisor: Prof.ssa Nadia Fusini  
Tutor: Prof.ssa Rosa Maria Colombo

## Indice

### I. IL DONO DEL CORPO

I.1. Introduzione.....	p.6
I.2. “Meaning and truth made carnal”: dal palinsesto dell’anima al corpo soggettivo.....	p. 13
I.3. Il canone classico e lo psichismo da involucro.....	p. 26
I.4. Il corpo della finitudine.....	p. 29
I.5. Corpo e rappresentazione.....	p. 34
I.6. La scrittura: il corpo fonte di forme.....	p. 36

### II. D.H. LAWRENCE

#### *LADY CHATTERLEY’S LOVER: IL PARADOSSO*

II.1: “Stay there, O Soul”: l’identità incarnata tra integrità e relazione.....	p. 48
II.2: Corpo, mente, linguaggio: l’anima e la verità; analiticità e simbolicità; mediabilità e privacy; distanza e contatto. Il corpo conoscente ma intraducibile.....	p. 59
II.3: Toccare la vita: il corpo contro la follia del solipsismo.....	p. 65
II.4: Il soggetto come effetto del significante e l’indefinibile presenza incarnata: medesimezza, unicità, alterità.....	p. 71
II.5. Il limite permeabile della diade primaria: il Materno e la Matrice.....	p. 81
II.6. Rappresentare la presenza incarnata.....	p. 98

II.7. Il paradosso della carne: <i>Lady Chatterley's Lover</i> e il linguaggio della mistica.....	p. 108
---	--------

### III. JAMES JOYCE

#### ***ULYSSES: LA CIRCOLAZIONE***

III.1: Aristotele oltre S.Tommaso.....	p. 124
III.2: Il corpo mortale <i>Unheimlich</i> .....	p. 133
III.3: Metamorfosi e Trasfigurazione.....	p. 141
III.4: La ragione incarnata di 'Proteus' e 'Lestrygonians'.....	p. 149
III.5: Ego, anima, integrità: <i>Ulysses</i> e il corpo glorioso.....	p. 158
III.6: Corpo-immagine e corpo profondo.....	p. 171
III.7:La bellezza e l'indisvelabile splendore dell'osceno.....	p. 180
III.8: Il corpo e la lettera: la rappresentazione come atto interpretativo, la lettera come sostituzione.....	p. 185

### IV. SAMUEL BECKETT

#### ***THREE NOVELS: L'ALCHIMIA***

IV.1. "A subject of conversation".....	p. 199
IV.2. La Trilogia e la soggettività narrativa.....	p. 214
IV.3. La relazione delle storie al corpo.....	p. 221
IV.4: Corpo e carne.....	p.232

IV.5. “In the House of Saint John of God”: la Trilogia e l’Incarnazione.....	p. 244
IV.6. Rumore, nascita, umanizzazione.....	p. 256
IV.7. Da “mud” a “turd”: la sostanza di decomposizione.....	p. 261
<b>Bibliografia.....</b>	<b>p. 275</b>

## **CAPITOLO I**

### **IL DONO DEL CORPO**

## IL DONO DEL CORPO

---

### 1.1. Introduzione

Nell'espressione prescelta come titolo, il corpo è già soggetto: soggetto del donare. Il dono che elargisce è quello dell'*heautòn*, dono di sé in una cornice riflessiva, non come un'interiorità che abita le membra ma come un sé-corpo "esposto ed esteso"<sup>1</sup>, che corpo *si sente*. Il legame tra soggettività e corpo, che coinvolge in modo imprescindibile le vicende dell'anima, è un nodo importante della riflessione critica degli ultimi decenni e di speciale rilevanza per il romanzo, di cui è nota la nascita in correlazione con la pratica della soggettività come analisi della vita intima, o di un io spirituale disincarnato nel discorso. Già Ian Watt in *The Rise of the Novel* segnalava uno stretto parallelo tra le tendenze del pensiero moderno e la forma romanzesca, accomunati dal "problema di definire l'individuo" innescatosi "dopo che Descartes aveva dato estrema importanza ai processi di pensiero che avvengono nella coscienza individuale"<sup>2</sup>. Watt, citando Madame de Staël, indicava come caratteristica fondamentale del romanzo la trascrizione di tutti gli stati della coscienza, dal momento che i moderni hanno fatto "de leur âme un sujet de fiction"<sup>3</sup>. L'anima, dunque, o la coscienza presente a sé nella

---

<sup>1</sup> J. L. Nancy, "Dell'Anima", in *Indizi sul corpo*, Torino: Ananke, 2009, p. 67.

<sup>2</sup> I. Watt, *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano: Bompiani, 2006, p. 15.

<sup>3</sup> "De l'Allemagne", cit. in I. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, op. cit. p. 198.

lingua, è argomento e fonte, oggetto e soggetto dominante della rappresentazione letteraria. Watt, tuttavia, aveva confinato la sua analisi al tema dell'individualismo, pur notando come questo riposasse su una nozione di soggetto come permanenza di un io logico-verbale nel tempo.

A spostare la questione sul problema dell'*estromissione del corpo* dall'elaborazione dell'individualità nella letteratura moderna è Francis Barker che, nel seminale *The Tremulous Private Body*, torna sui testi del XVII secolo per mettere in questione "the very viability of the concept of the subject as it has been elaborated in the texts and practices of Western modernity"<sup>4</sup>. Barker rintraccia la continguità del romanzo con la nascita di una soggettività specificamente *discorsiva* dalla cui presentificazione linguistica la corporeità è a priori bandita, relegata a uno stato parentetico. L'atto fondatore della soggettività egologica moderna è anche per Barker la riflessione cartesiana, che innesta il dualismo di anima e corpo sul tessuto cristiano, sovrapponendo l'ego della coscienza verbale ('mens') all'anima immortale creata da Dio. In tal modo, la rivoluzione individualista che ha luogo nel XVII secolo "constructs a subjectivity whose form is that of the unique and intransitive soul, centred in meanings which are apparently its alone"<sup>5</sup>. Ciò garantisce all'io una sostanzialità: "the self is wholly present to itself because its coherence, ... is granted in another, transcendent place"<sup>6</sup> e il discorso dell'ego diviene attestazione di una verità soggettiva rispetto alla quale la corporeità e soprattutto la sessualità sono inessenziali. Tuttavia, esse non cessano di turbare il linguaggio, benché filtrate in partenza da un'istanza censurante intrinseca.

Lo studio di Barker, sulle cui orme si muove il presente, è in special modo importante perché si pone in rapporto dialogico con la contemporaneità, guardando al Novecento e in particolare all'opera di Freud come momento di scardinamento della pretesa completezza del discorso dell'io incorporeo e depulsionalizzato: "the appropriate devices of the discourse of bourgeois subjectivity... is Freud's *historical* starting place and object"<sup>7</sup>. Freud dovrà ricomporre la divisione strutturale tra corpo e soggettività logico-discorsiva mostrando come la seconda non sia se non una funzione

---

<sup>4</sup> F. Barker, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*, The University of Michigan Press, 1995, p. V.

<sup>5</sup> *The Tremulous Private Body*, op. cit., p. 32.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 52.

di coerenza che protegge il soggetto della certezza dalle spinte pulsionali che nel corpo hanno radice. Mentre l'ego-anima moderno si vorrebbe razionalità discorsiva del tutto disincarnata, che *ha* un corpo come un'appendice strumentale, la psiche "mortale" post-freudiana è intrinsecamente corporea – anzi propende in tutto e per tutto per Eros – e nel discorso dell'"io", destabilizzato da un contenuto inaccessibile che non cessa di turbarlo sotto forma di lapsus e dimenticanze, il corpo è sempre già implicato. Come indica Paul Ricoeur nel *Saggio su Freud*, "l'istinto... entra nel campo psichico mediante il suo indice di rappresentanza; grazie a questo segno psichico, il corpo "è rappresentato nell'anima""<sup>8</sup>. Così il freudismo è il punto culminante di un "discorso sul soggetto" il cui esito è lo spossessamento dell'io logico-discorsivo stabilito nell'era moderna. Dall'avventura freudiana, erede della naturalizzazione dell'uomo compiutasi nel XIX secolo, il Novecento riceve un io coscienziale "ferito... che si pone ma non si possiede affatto; ... che comprende la propria verità originaria solo entro e attraverso la confessione dell'inadeguatezza... della coscienza"<sup>9</sup>. Ciò rende ormai insostenibile la pretesa identificazione dell'uomo con un'essenza pensante, immateriale e intimamente non relazionale. Anzi, secondo Ricoeur, il pensiero psicanalitico costituisce il punto di svolta che porta a considerare *definitivamente* stabilito il potere fondante e l'originarietà del desiderio rispetto all'ego logico: l'"archeologia del soggetto" che Freud realizza conduce a valorizzare la "posizione anteriore del "sum" nel cuore stesso del "Cogito""<sup>10</sup>.

Tuttavia, l'attività di Freud – in cui Barker individua giustamente un punto di rottura radicale – non rappresenta l'inizio di tale ridefinizione dell'uomo. Nel saggio del 1917 "Una difficoltà della psicanalisi", lo stesso Freud riconosceva in Darwin un suo precursore, nell'aver inflitto al narcisismo umano l'*umiliazione biologica*: la dimostrazione che "l'uomo nulla di più è, e nulla di meglio, dell'animale. [...] Le sue successive acquisizioni non consentono di cancellare le testimonianze di *una parità che è data tanto*

---

<sup>8</sup> P. Ricoeur, *Dell'interpretazione: saggio su Freud*, Milano: 1967, p. 471.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 480-481.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 481.



*nella sua struttura corporea, quanto nella sua disposizione psichica*<sup>11</sup>. Nella riflessione darwiniana è il corpo a incarnare la “individual variability”, rappresentando per se stesso l’unicità individuale. Esso è inoltre – con un’importanza che emergerà dai capitoli che seguiranno – un corpo *relazionale*, poiché esprime la rete delle “mutual relations of all organic beings to each other and to their physical conditions of life”<sup>12</sup>. In *The Expression of the Emotions in Man and the Animals* Darwin aveva insistito sull’inestricabile unione dei processi emotivi e fisiologici, come sulla contiguità della parola umana con l’espressione vocale degli animali. Il corpo post-darwiniano, dunque, è già intimamente “psichico” nel senso che i tratti tradizionalmente pertinenti all’uomo come creatura spirituale, come la coscienza e la parola, vengono ricondotti alla specializzazione biologica, orientando “alla comprensione dell’uomo... come vero e proprio corpo immerso nello spazio-ambiente”<sup>13</sup>. Il carattere *fondante* delle pulsioni, soprattutto sessuali, nel motivare ogni altro comportamento umano è riconosciuto da Freud proprio sulla base di una ormai acquisita biologizzazione e naturalizzazione dell’uomo. Ma il saggio del ’17 individua un altro precursore anche in Schopenhauer “la cui ‘volontà’ inconscia può essere equiparata alle pulsioni psichiche di cui parla la psicanalisi”, il quale “ha rammentato agli uomini l’importanza... delle loro aspirazioni sessuali”<sup>14</sup>. Schopenhauer, nutrito in verità di studi naturalistici e medici, aveva spostato l’attenzione dalla ragione discorsiva *al corpo come unico mezzo di intuizione dell’autentico sé*, facendone dunque una *via d’accesso alla verità* in opposizione alla tradizione platonica e cartesiana che lo poneva come luogo dell’errore. Dunque, già Schopenhauer aveva recuperato “in qualche modo una partecipazione del corpo alla soggettività”<sup>15</sup>, da trovare al di là del discorso e della rappresentazione logica dell’io, che ne è solo una proiezione ingannevole. Inoltre, come notato da U. Galimberti, sebbene Freud non lo menzioni esplicitamente, F. Nietzsche va di certo annoverato tra i “molti filosofi”<sup>16</sup> precorritori cui il saggio fa riferimento. Il tema della corporeità è un

---

<sup>11</sup> S. Freud, “Una difficoltà della psicanalisi”, *Opere*, v. 8, Torino: Boringhieri, 1976, p. 661, corsivo aggiunto.

<sup>12</sup> C. Darwin, *The Origin of Species*, New York: Collier & Son, 1909, pp. 76 e 93.

<sup>13</sup> Maria Teresa Catena, *Corpo*, Napoli: Guida, 2006, pp. 83-84.

<sup>14</sup> S. Freud, “Una difficoltà della psicanalisi”, *Opere*, v. 8, op. cit., p. 663.

<sup>15</sup> L. Casini, *La riscoperta del corpo*, Roma: Studium, 1990, p. 48.

<sup>16</sup> S. Freud, “Una difficoltà della psicanalisi”, op. cit., p. 663.

aspetto assolutamente centrale della riflessione nietzschiana, la quale ebbe particolare impatto sugli scrittori, dal momento che indicava la sorgente primaria dell'impulso estetico nell'unità psicosomatica del vivente, come ebbrezza che si svolge in manifestazione rappresentante. E l'autentico sé per Nietzsche coincide proprio con la "grande ragione" che è il corpo, mentre l'io – lo spirito e il "sé" dicibile – è una "piccola ragione"<sup>17</sup>, un'istanza parziale:

‘Io’ dici tu e sei orgoglioso di questa parola... Il tuo corpo e la sua grande ragione... non dice ‘io’, ma fa ‘io’. [...] Dietro i tuoi pensieri e sentimenti, fratello, sta un possente sovrano, un saggio ignoto – che si chiama Sé. Abita nel tuo corpo, è il tuo corpo... il tuo Sé ride del tuo io.<sup>18</sup>

Nietzsche pone l'accento sulla relazione tra "io", linguaggio e struttura grammaticale, capovolgendo la pretesa anteriorità dell'io logico-verbale ai contenuti del pensiero e agli oggetti del vivere, e invero sottolineando la radice fisiologica della coscienza. E' per vie molteplici dunque che Freud giunge alla famosa asserzione che "l'Io non è padrone in casa propria"<sup>19</sup>, in cui risiede l'ultima umiliazione che il narcisismo umano deve subire, quella *psicologica*. Apostrofando direttamente l'Io o, più precisamente, come indica Lacan, "il soggetto di origine cartesiana"<sup>20</sup>, Freud lo invita a riconoscere una psiche pulsionale come parte inaccessibile ma integrale del sé: "Tu confidi nel fatto di essere informato su ciò che accade nella tua psiche... ti spingi addirittura al punto di ritenere che *psichico* sia identico a *cosciente*, ossia noto a te; ... lo psichico non coincide affatto con ciò che ti è cosciente"<sup>21</sup>. Lo psichico comprende ora il corpo in modo intrinseco. Nel corpo e dal corpo, inteso come unità psicofisica, si dà la vita pulsionale che del soggetto di coscienza rappresenta l'altra metà, quella che il discorso psicanalitico invoca come indispensabile complemento soggettivo.

Dunque, a far mutare la nozione del sé in un senso che comprenda anche il corpo è

---

<sup>17</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano: Adelphi, 2007, p. 33.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 33-34.

<sup>19</sup> S. Freud, "Una difficoltà della psicanalisi", op. cit., p. 663.

<sup>20</sup> J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Torino: Einaudi, 2003, p. 47.

<sup>21</sup> S. Freud, "Una difficoltà della psicanalisi", op. cit., pp. 662-663.

una complessa interazione di fattori. In *The Unity of Body and Soul*, Lord Fred Townley notava come l'approccio *scientifico, filosofico, psico-fisiologico e behaviourista* allo studio dell'uomo convergessero nella constatazione che “we are compelled to take account of the important and unique place of the body. The life we live in the flesh is of great significance for the understanding of life in its fullness. [...] All human life, in a real sense, is rooted in the body... The body is at once our principle of individuality”<sup>22</sup>. L'affermazione che il corpo sia il principio di individualità è agli antipodi rispetto alla tradizione moderna, ove alla domanda “che cosa sono io” o “che cosa è un uomo” Cartesio rispondeva “sono dunque, precisamente, soltanto una cosa che pensa, e cioè una mente, o un animo, o un intelletto o una ragione”<sup>23</sup>. La serie di saperi indicata da Townley cospira invece a indicare nel corpo “the bearer of our conscious life”<sup>24</sup>. L'estensione del sapere positivo al dominio della coscienza, intesa ora come risultante dalla combinazione di materia cerebrale, scardinò l'idea dell'anima immateriale come fondamento soggettivo sulla cui base si edificava il dualismo anima-corpo e la pretesa coincidenza del soggetto con la sua presentificazione nel pensiero. Benché James Joyce ironizzi sulla tuttologia pseudoscientifica di Bloom, che ripete alla moglie “your soul you have no soul inside only grey matter”<sup>25</sup>, le sue parole costituiscono la sintesi più chiara della naturalizzazione della psiche giunta a maturazione tra il XIX e il XX secolo. Come ha notato E. Husserl, ponendo il divorzio della sfera psichica da quella fisica Cartesio aveva legittimato l'idea del corpo come oggetto scientificamente conoscibile (e non conoscente), ma aveva altresì gettato le basi per il rovesciamento del dualismo: proprio gli studi anatomici, infatti, sarebbero giunti a spiegare naturalisticamente anche la psiche, vedendovi un prodotto della costituzione fisica e dell'evoluzione biologica dell'uomo<sup>26</sup>. Pertanto, possiamo seguire M. Foucault nell'affermare che a partire dell'era positivista “il vivente... si costituisce un nuovo spazio: spazio doppio, a dire il vero, essendo quello, interno, delle coerenze anatomiche

---

<sup>22</sup> Lord F. Townley, *The Unity of Body and Soul*, London: Unwin Ltd., 1929, pp. 10-11.

<sup>23</sup> R. Cartesio, *Meditazioni metafisiche*, Bari: Laterza, 2007, p. 45.

<sup>24</sup> Lord F. Townley, *The Unity of Body and Soul*, op. cit., p. 190.

<sup>25</sup> J. Joyce, *Ulysses*, London: Penguin, 2000, p. 876.

<sup>26</sup> cfr. E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano: Il Saggiatore, 2008, pp. 91-93 e 103.

e fisiologiche, e quello, esterno, degli elementi in cui risiede al fine di costituire, con questi, il proprio corpo particolare[...]: *non più lo spazio delle possibilità dell'essere, ma quello delle condizioni di vita*<sup>27</sup>.

Rispetto al XIX secolo, tuttavia, il Novecento sposta l'accento dal corpo come manifestazione delle condizioni di vita socio-ambientali al corpo come centro di vissuti esistenziali. F. Hoffman, in *The Mortal No*, collega la ridefinizione del soggetto ("self") al discredito della *metafisica* e alla sua sostituzione con *l'esistenza* come orizzonte esplicativo dell'umano: l'uomo si elabora nel XX secolo come essere radicalmente mortale. Tale nuovo rapporto con la finitudine ha tra le sue conseguenze la dissociazione del sé e della coscienza dalla sostanzialità dell'anima razionale e la rinegoziazione della "full nature of the self" in base a nuovi modi di *esperienza* del sé: "the self was assumed to be a substance; that is, it was alleged to exist independently of any specific act of its experiencing... the skeptical view dismissed the idea of a prior self-substance and reduced the self to a set of sensations"<sup>28</sup>. Mentre nel romanzo tradizionale la nozione sostanzialista del soggetto aveva fondato l'individualità del personaggio come un dato non problematico e indipendente dal fatto di essere percepita o avvertita, il punto focale del romanzo del Novecento diviene "the self at the moment of its experiencing"<sup>29</sup>: quella che ora costituisce l'*enigmatica* continuità dell'io diviene la serie delle sue auto-esperienze. Di conseguenza, nota Hoffmann, l'eroe romanzesco del XX secolo "is almost invariably a split self: the self who exists and the self who reflects upon his role as an existing being"<sup>30</sup>: un eroe che si ri-guarda, o eroe della soggettività. Mentre "more attention is paid to the act, or state, of being conscious"<sup>31</sup>, la coscienza di sé riconosce "*the physical experience of existing*"<sup>32</sup> – nel *presente* dell'esperienza – come centrale: nel momento in cui "the 'I' observes the 'me'"<sup>33</sup>, l'enigmatico 'me' si scopre corporeo. E' ciò che accade alla Constance lawrenciana, a

---

<sup>27</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano: Bur, 2007, p. 297, corsivo aggiunto.

<sup>28</sup> F. Hoffmann, *The Mortal No: Death and Modern Imagination*, Princeton: Princeton University Press, 1964, p. 350.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 353.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 319.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 320.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 445, corsivo aggiunto.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 328.

Stephen nell'*Ulisse*, alla voce narrante nella Trilogia beckettiana. Il sé, da sostanziale, diviene *procedurale*: deve stabilirsi di continuo in relazione all'ambiente circostante e a ciò che lo fa ri-sentire mettendolo in essere (come in Lawrence e Joyce), e pone sotto scrutinio i modi della propria presentificazione, compreso il linguaggio (particolarmente in Beckett). Dunque, il problema dell'*essere corpo* affiora nella letteratura XX secolo nell'ambito di una rinegoziazione di cosa sia "il me stesso", che dalla risposta "Io sono la mia anima"<sup>34</sup> passa a riconsiderare il sé e l'uomo come soggetto incarnato, che riconosce la centralità del corpo nella realizzazione dell'esistenza e, soprattutto, nella produzione del senso.

## 1.2. "Meaning and truth made carnal": dal palinsesto dell'anima al corpo soggettivo

In *Body Work*, Peter Brooks osserva che le narrazioni della *nostra* modernità sono caratterizzate da una crescente preoccupazione per i modi in cui il corpo concorre a costituire l'identità personale, o addirittura a rivelarla laddove la parola manca o è inattendibile. Durante il XIX secolo, la diffusione del materialismo e la naturalizzazione dell'uomo "made the body, in the absence of any transcendent principle beyond nature, the substance to which any metaphysical speculation must ultimately return as the precondition of mind"<sup>35</sup>. La crescente secolarizzazione rese al corpo una nuova importanza: in opposizione a una storia sacra, che proponeva la svalutazione del tempo umano nel tempo escatologico e del corpo terrestre, votato alla distruzione, rispetto alla resurrezione dei corpi alla fine dei tempi, già col Naturalismo "predominant modes of thought see the body as a biological entity, doomed to destruction, existing only for a time, and therefore *irreducibly important for that time*"<sup>36</sup>. Tuttavia, nel romanzo naturalista il corpo si offre ancora in modo non problematico allo scrutinio visivo e costituisce una riserva di segni che rinviano a una realtà biologica, sociale, o alla

---

<sup>34</sup> M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, Milano: Feltrinelli, 2001, p. 49.

<sup>35</sup> Peter Brooks, *Body Work: objects of desire in modern narratives*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993, p. 34.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 54, corsivo aggiunto.

manifestazione di un'interiorità più o meno trasparente alla coscienza. Invece, “as realism develops into its “modernist” phase... the observer/knower is put into question” come esso stesso motivato dalle opache spinte della carne. Brooks propone l'opera di Henry James come esempio di tale intimo corporizzarsi del soggetto conoscente. La presente analisi mostrerà come i modernisti successivi, primo fra tutti D. H. Lawrence per la sua vicinanza all'estetica ottocentesca, espliciteranno la tematica della non trasparenza dell'ego cosciente a se stesso e della necessità dell'ascolto dei messaggi coi quali il corpo manifesta la coscienza originaria dell'essere, di cui quella logico-verbale non è che un aspetto parziale. Possiamo considerare ciò come il parallelo letterario dello sforzo di rinegoziazione dell'identità condotto da Freud. Così, mentre nell'estetica moderna “that we usually derive from Descartes, the body is the other of soul or mind, and *its place in life*, while highly important, *is not the same as that of the self*”, Brooks vede emergere nell'Ottocento e intensificarsi col modernismo “*a narrative aesthetics of embodiment, where meaning and truth are made carnal*”<sup>37</sup>. L'estetica “incarnata” vuole insistere sul fatto che solo apparentemente il corpo manca di significato né, aggiungiamo, è fonte degli inganni che la tradizione Occidentale, prevalentemente dualista, gli aveva assegnato. Nuova, nel romanzo, è la crescente “somatization of the story”<sup>38</sup>, ovvero l'aumentata centralità del corpo nella costruzione del testo. Mentre la tradizione ottocentesca reclamava il corpo insistendo sulla sua “semiotizzazione”, rendendolo palinsesto di iscrizione/lettura di realtà socio-ambientali o psichiche preesistenti, il Novecento sottrae il corpo al regime della sua leggibilità. Lo reclama non come “segno di...” ma come *punto sorgivo del senso*.

A proposito della leggibilità del corpo, Alessandra Violi nota come la decifrazione dell'apparire che caratterizza il romanzo pre-modernista miri ancora a codificare una “grammatica dell'anima... muovendo dal presupposto che l'esteriorità del corpo non sia che il riflesso di uno spirito interno, luogo della verità individuale”<sup>39</sup>. Nel regime della soggettività egologica e spiritualista che consideriamo in genere instaurarsi con Cartesio, il corpo compare nel racconto principalmente come palesamento

---

<sup>37</sup> P. Brooks, *Body Work*, op. cit., pp. 20-21, corsivo aggiunto.

<sup>38</sup> *Ivi*, op. cit., p. 25.

<sup>39</sup> A. Violi, *Le cicatrici del Testo: l'immaginario anatomico nelle rappresentazioni della modernità*, Bergamo: Bergamo University Press, 1998, pp. 55-56

dell'interiorità individuale. Dunque, “dalle tracce e forme materiali dell'epidermide” la narrazione “muove progressivamente verso una retorica disincarnata”, che resta valida fin quando la “metafisica dell'interno” fonda la piena “rappresentabilità del soggetto”<sup>40</sup>. Il ritratto fisico del personaggio è quello spazio paradossale che, deputato all'apparire del corpo, lo lascia comparire solo come portavoce dell'identità interiore, aspetto che viene posto in discussione tanto da Lawrence che da Joyce, che problematizzano tale convenzione. Per citare un esempio classico, la descrizione di Friday in *Robinson Crusoe* (1719) seleziona i dati fisici pertinenti in funzione della loro rappresentatività morale:

He had a very good countenance, *not a fierce and surly aspect*; but seemed to have something very manly in his face, and *yet he had all the sweetness and softness of an European in his countenance too*, especially when he smiled. His hair was long and black, *not curled like wool*; his forehead very high and large, and a great vivacity and sharpness in his eyes. The colour of his skin was *not quite black*, but very tawny; and *yet not of an ugly yellow nauseous tawny*, as the Brasilians, and Virginians, and other natives of America are; but of a bright kind of a dun olive colour, that had in it something very agreeable, tho' not very easy to describe. His face was round and plump; his nose small, *not flat like the negroes*, a very good mouth, thin lips, and his fine teeth well set, and white as ivory<sup>41</sup>.

Come evidenziano i corsivi, la struttura binaria del passo fa seguire a ogni dettaglio una precisazione negativa, che permette di intuire l'intenzione autoriale che lo informa: “leggere” il corpo di Friday come rivelazione della sua differenza *interiore* rispetto ai selvaggi, come palesamento di un'alterità che, seppure tale, è in fin dei conti “not...like the negroes”. Dunque, se Friday porta l'aura dell'europeo in volto, è perché il suo spirito è in grado di ospitare i principi che Robinson vi riverserà e, se Defoe così lo crea, è perché commercia con una corporeità diafana, riassumibile in una manifestazione dello spirito.

---

<sup>40</sup> A. Violi, *Le cicatrici del Testo*, op. cit., pp. 56 e 60.

<sup>41</sup> Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, London: Penguin, 1965, pag. 219, corsivi aggiunti.

Circa a un secolo di distanza, durante la piena voga della fisiognomica, le descrizioni di Walter Scott offrono un incomparabile distillato della subordinazione della rappresentazione corporea alla “metafisica dell’interiorità”. In *Ivanhoe* (1819) il Prior of Jorvaulx Abbey è ad esempio:

a... corpulent person. His countenance bore as little the marks of self-denial as his habit *indicated* contempt of wordly splendour. His features might have been called good, had there not lurked under the Penthouse of his eye that sly epicurean twinkle which *indicates* the cautious voluptuary.<sup>42</sup>

Il corpo rappresentato “indicates” la disposizione d’animo: è significativo in quanto sottomesso a tale palesamento. La descrizione fisica risponde a un linguaggio convenzionale che permette già al lettore di formare delle anticipazioni sull’*ethos* del personaggio. “Countenance” è appunto il termine-chiave che si riferisce simultaneamente all’aspetto e al comportamento, rendendo il primo “espressione” dell’uomo interiore. A qualche pagina di distanza il lettore apprenderà infatti che questo ecclesiastico è “a lover of the chase, of the banquet... of other wordly pleasures still more inconsistent with his monastic vows”<sup>43</sup>, che confermano quanto anticipato sullo “sly epicurean twinkle” del Priore. Il volto porta dei “marks” accostabili a segni linguistici che rendono il corpo chiaramente leggibile, “riflesso di uno spirito interno, luogo della verità individuale”<sup>44</sup>, il quale consente di interpretarne le parti inserendole in una “ricostruzione indiziaria di un tutto ordinato”<sup>45</sup>. Fino a che il corpo è deputato a palesare lo spirito, esso non partecipa alla formazione del senso. Ben poco dell’azione romanzesca vi transita. Esso resta valevole principalmente come insieme di dettagli metonimici che – per essere *univocamente* leggibili – devono rinviare a una verità oggettiva che le cose intimamente celano: il corpo mima un ordine.

Eppure, notiamo come sul finire del secolo il corpo si sottragga all’esplicitazione della grammatica dell’anima, cessando di offrire allo sguardo una verità oggettiva. Il

---

<sup>42</sup> Sir Walter Scott, *Ivanhoe*, London: Penguin, 1994, p. 17.

<sup>43</sup> W. Scott, *Ivanhoe*, op. cit., p. 21.

<sup>44</sup> A. Violi, *Le cicatrici del testo*, op. cit., p. 56.

<sup>45</sup> Pierluigi Pellini, *La descrizione*, Bari: Laterza, 1998, p. 37.



romanzo mette in risalto come l'interpretazione dei segni sia a completo onere dell'osservatore, mentre il corpo comincia a farsi opaco poiché non dichiara più l'uomo interiore in modo immediatamente leggibile: la vista, pertanto, cessa di costituirne un mezzo d'indagine adeguato. Già il *Daniel Deronda* di George Eliot (1876) si apre proprio con una domanda circa la possibilità di valutare l'interiorità a partire da come il corpo si offre alla vista:

Was she beautiful or not beautiful? And what was the secret of form or expression which gave the dynamic quality to her glance? Was the good or the evil genius dominant in those beams?<sup>46</sup>

L'interiorità che imprime una forma al corpo resta nascosta allo sguardo ("secret"), mentre la staticità della rappresentazione visiva è presentata come una falsificazione rispetto alla "dynamic quality" che il corpo incarna. E' chiaro che quest'ultimo non rimanda più al palesamento di un'essenza morale ma allo *svolgimento* storico dell'essere, spostamento che lo sottrae alla leggibilità in quanto manifestazione di una forma predeterminata. Non sfuggirà l'influenza dell'Evoluzionismo in questo passaggio del corpo dal regime statico della descrivibilità rivelante alla performatività nell'ordine temporale. Cruciale per la presente analisi è che George Eliot sottolinei l'indecidibilità del "genius" – una figura dell'anima<sup>47</sup> – a partire dallo sguardo, perché, come nota "the set of the head does not really determine the hunger of the inner self for supremacy": il corpo non si presta a farsi testo di una *tassonomia* dello spirito. Dunque, il romanzo eliotiano intuisce l'inadeguatezza della leggibilità corporea, l'impossibilità che i frammenti si ricompongano nel fraseggio dell'anima, fondamento ontologico di un sé "coeso ad un'origine"<sup>48</sup>:

Attempts at description are stupid : who can all at once describe a human being? even when he is presented to us we only begin that knowledge of his

---

<sup>46</sup> G. Eliot, *Daniel Deronda*, London: Penguin, 1995, p. 7.

<sup>47</sup> R. B. Onians, *The Origins of European Thought*, Cambridge University Press, 1988, p. 149.

<sup>48</sup> A. Violi, *Le cicatrici del testo*, op. cit., p. 91.

appearance which must be completed by innumerable impressions under differing circumstances. We recognise the alphabet; we are not sure of the language.<sup>49</sup>

La crisi della descrizione fisica indica che il corpo ha cessato di mimare l'ordine che rendeva tutte le sue parti segni dell'anima-forma. Ora quelle lettere ("the alphabet") possono articolare molti linguaggi, alla chiarificazione dei quali sono necessarie le "circumstances", che mettono in primo piano *la natura relazionale e storica del corpo*. Il "dire" del corpo muta: non è più esplicitazione di segni che rinviano in modo univoco a *un* ordine, quello delle parole scritte in eterno nel libro della natura, ma una frase complessa che si chiarifica solo come *storia* individuale, che necessita di uno scavo nell'unicità singolare per essere ricondotta al linguaggio. Giustamente P. Brooks accosta il trattamento del corpo della Gwendolen eliotiana al corpo isterico che di qui a pochi anni sarà oggetto degli *Studi sull'Isteria* di Freud (1895). La paralisi fisica che la minaccia al cospetto del marito esprime la *diretta somatizzazione del senso*, in un modo che non passa per la coscienza verbale del personaggio: il corpo non cessa di esprimere per primo ciò che solo successivamente può essere esplicitato nel linguaggio, un contenuto che non è affatto trasparente al soggetto dell'esperienza. Dunque, il peso della verità dell'io si sposta decisamente dalla coscienza razionale, che ha un accesso parziale al sé, al corpo. Ma, soprattutto, *il corpo comincia a concorrere alla formazione del senso*, esprimendo una valutazione della situazione individuale che resta estranea alle cogitazioni dell'io cosciente: "not only does psychic life use the body to write its messages, as symptoms; but these messages eventually refers us back to the body once again, particularly to the site of sexual arousal and anxiety"<sup>50</sup>. Lo scarto tra una tradizione romanzesca che illustrava la formazione del personaggio essenzialmente riportandola come serie di vissuti spirituali, e una modernità che invece sottolinea il concorso della presenza somatica al "conosci te stesso" è lampante. Gli ultimi decenni dell'Ottocento, dunque, vedono il corpo uscire dalla parenteticità cui i testi della modernità lo avevano relegato – come notato da Francis Barker – e assumere un ruolo fondamentale nella

---

<sup>49</sup> G. Eliot, *Daniel Deronda*, op. cit., p. 111.

<sup>50</sup> P. Brooks, *Body Work*, op. cit., p. 239

costituzione del sé. Il problema della sua rappresentabilità – che George Eliot coglieva come crisi della descrizione – è indice della discontinuità intervenuta tra la soggettività discorsiva e disincarnata instaurata nell'era moderna e il soggetto storico-biologico dell'era positivista. La frase del corpo non va ricercata nella grammatica dell'anima come esplicitazione di un "carattere", ma semmai nel criptico linguaggio della psiche, emotività biologicamente fondata che aggira la parola. La vista cessa di essere il veicolo di semiotizzazione privilegiato: "Eliot and Freud insist that the account... become a *listening* to the body rather than simply a viewing of it"<sup>51</sup>. La restituzione della parola al corpo, una parola discorde e diversa da quella della coscienza, è uno dei lasciti più importanti della fine del secolo XIX, che lo stesso Freud riconduce a Darwin:

Tutte queste sensazioni e innervazioni appartengono alla "espressione delle emozioni" che, come Darwin ci ha insegnato, consiste in azioni originariamente *sensate* e utili; [...] forse [l'isteria] non ha affatto preso l'uso linguistico a modello, *piuttosto l'isteria e l'uso linguistico attingono a una fonte comune*.<sup>52</sup>

La conclusione freudiana sembra implicare proprio il recupero di un senso originario che si dà nel corpo ma *al di là della lingua parlata*, invocato a complemento del soggetto per come si presentifica nella catena significante. Freud ravvisa nella base biologica e animale la "fonte comune" da cui sorge l'uso linguistico e, successivamente, l'individuazione attraverso la parola dell'io cosciente.

Senza dubbio, dunque, nell'era post-darwiniana e freudiana l'uomo non si considera più principalmente un'anima cui sia assegnato un corpo come una veste temporanea, ma un'unità vivente per la quale il corpo è intimamente psichico e la coscienza sempre già corporea. George Levine sottolinea che già per Darwin "the connection of body and "spirit" – the complex of feeling and thought that constitute us all – is a given. [...] There is a single living nature, as well, one in which the corporeal and the "spiritual"

---

<sup>51</sup> P. Brooks, *Body Work*, op. cit., p. 255.

<sup>52</sup> S. Freud, "Studi sull'isteria", *Opere*, vol. 1, Torino: Boringhieri, 1967, p. 332, corsivo aggiunto.

are entirely integrated”<sup>53</sup>. Non dimentichiamo che la stessa George Eliot, che abbiamo visto intuire le possibilità espressive del corpo nel romanzo, era vicina a questo tipo di pensiero in particolar modo attraverso G. H. Lewes che, in *The Physical Basis of Mind* (1877) giungeva già alla conclusione dell’unità del vivente: “We know ourselves as Body-Mind; we do not know ourselves as Body and Mind, if by that we mean two coexistent independent Existents”<sup>54</sup>. L’antico “conosci te stesso” (“know ourselves”) comprende oramai il corpo come parte integrante, decisamente oltre ogni scissione dualista e spiritualista. Anzi, le parole di Lewes mettono l’accento sul fatto che l’unità del vivente va intesa in opposizione alle due “res” come entità realmente esistenti e separate, ciò che esclude di per sé la possibilità di identificare l’essenza individuale con l’anima immortale. L’emersione del corpo a tema nel romanzo e la parallela ricerca di modi di rappresentazione non legati alla figurazione interpretante secondo la metafisica dell’interiorità devono dunque essere ricondotte a una più generale ridefinizione dell’uomo come essere naturale e finito.

Concordemente, J. B. Bullen vede un momento importante nell’elaborazione dell’estetica corporea nel lavoro del Decadentismo intorno al *corpo senziente*. Se già con il movimento Pre-Raffaellita si osserva “the return to the flesh and to the body”<sup>55</sup> come deviazione dei canoni rappresentativi puritani verso una palese sensualizzazione, Walter Pater offre una base teorica agli artisti successivi con l’implicazione che “as creatures of sensation, it is to sensation that we must look for our most intense experiences”<sup>56</sup>. Anche Bullen situa il recupero del corpo senziente nell’ambito del contemporaneo dibattito sulla natura della coscienza, nel quale la visione teologica e dualista è posta in crisi dal monismo ormai imperante nella cosiddetta psicologia non-metafisica o “psychology without a soul”<sup>57</sup>. Ad esempio, nel capitolo “Animula Vagula” del romanzo *Marius the Epicurean* (1885), Pater riconsidera il problema della “strange, enigmatic, personal essence” alla luce della “final revelation of nothing less than the

---

<sup>53</sup> G. Levine, *Darwin Loves you: natural selection and the re-enchantment of the world*, Princeton University Press, 1996, pp. 228-229.

<sup>54</sup> in G. N. A. Vesey (ed.), *Body and Mind*, London: George Allen and Unwin, 1964, p. 162.

<sup>55</sup> J. B. Bullen, *The Pre-Raphaelite Body*, Oxford: Clarendon Press, 2005, p. 49

<sup>56</sup> J. B. Bullen, “The Sentient Body and Pater’s ‘Conclusion’ to *The Renaissance*”, in Bizzotti e Mariucci (a cura di), *Walter Pater: le forme della modernità*, Milano: Cisalpino, 1996, pp 43-44.

<sup>57</sup> A. S. Pringle Pattison, *Man’s Place in the Cosmos*, London: Blackwood, 1902, p. 47.

soul's extinction"<sup>58</sup>. La conclusione è che "it was to *the sentiment of the body*, and the affections it defined – *the flesh*, of whose force and colour that wandering Platonic soul was but so frail a residue or abstract – *he must cling*"<sup>59</sup>. Nella considerazione dell'uomo come essere radicalmente naturale e finito, che pone termine all'antica identificazione del soggetto con l'anima<sup>60</sup>, un *corpo psichico* offre ora la *sensazione* come certezza fondante – in piena opposizione al tradizionale deprezzamento dei sensi e del mondo esterno – e diviene luogo di elaborazione di conoscenza:

... we need no proof of what we feel. [...] How reassuring, after so long a debate about the *rival criteria of truth*, to fall back upon *direct sensation*...<sup>61</sup>

La verità non è più accessibile nel procedere dialettico della mente o nell'intimo dialogo dell'anima con se stessa: è necessario il diretto esperire, il *contatto immediato* che si dà nel corpo. In un senso importante, che come vedremo lascerà tracce tanto in D. H. Lawrence che in J. Joyce, il corpo è ormai ciò che schiude il mondo e la realtà delle cose in opposizione a una tradizione idealista che le rendeva pallido riflesso della mente. La certezza tattile, propria del corpo, salva "dalla follia del solipsismo, che riduce la totalità dell'universo... a illusione del soggetto singolo, a sua rappresentazione"<sup>62</sup>. In Pater, contro il dubbio se "an outward world does really exist" e il tormento che la nostra "basis of certainty" sia dopotutto "only a fixity of language"<sup>63</sup>, l'accesso immediato alla sensazione diviene criterio di verità e assicura dell'esistenza del mondo esterno. La dimensione del *contatto* assume una nuova centralità. Così per Constance, il personaggio lawrenciano, il mondo vissuto attraverso il riflesso mentale è fatto di "simulacra", tra i quali ella va morendo perché "out of

---

<sup>58</sup> W. Pater, *Marius the Epicurean*, London: Penguin, 1985, pp. 105-106, corsivi aggiunti.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>60</sup> cfr. M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, Milano: Feltrinelli, 2001, pp. 37-55. Foucault individua nei dialoghi platonici la definizione del sé o "dell'*heauton* come anima", affermando che dalla domanda dell'*Alcibiade* "Che cos'è il me stesso?" alla risposta "Io sono la mia anima" ... si stabilisce che "il soggetto di tutte le azioni corporee, strumentali, linguistiche non potrà essere che l'anima. E' l'anima, infatti, a servirsi del linguaggio, degli strumenti e del corpo".

<sup>61</sup> W. Pater, *Marius the Epicurean*, op. cit., p.113.

<sup>62</sup> L. Casini, *La riscoperta del corpo*, op. cit., p. 69.

<sup>63</sup> W. Pater, *Marius the Epicurean*, op. cit., p.113.

touch” con l’esterno. Per Stephen Dedalus si è certi dell’esistenza delle cose “knocking one’s sconce against them”: il corpo diviene è vero e proprio principio di realtà.

Già nell’opera di Pater, dunque, la carne è recuperata nel segno di una “anti-metaphysical metaphysic”, secondo un’impostazione che non vuole negare la trascendenza e l’invisibile ma assegnarli “to the world of concrete impressions, to things as they may be seen, heard, felt... our actual experience in the world”<sup>64</sup>. Assegnare il valore più alto alla “earthliness of human nature”<sup>65</sup> non significava dunque concentrare l’attenzione su una corporeità materialisticamente intesa, propria di certo riduzionismo, bensì sottolineare come la carne sia in tutto e per tutto spirituale, affermazione dell’unità del vivente. La distanza della nuova estetica incarnata dal riduzionismo materialista e dal determinismo psicofisico, quali si erano espressi nel realismo soprattutto francese, è uno dei dati più importanti che fissa i termini della corporeità che il romanzo del Novecento si trova a elaborare. Il corpo non viene tematizzato come espressione di una relazione deterministica con l’ambiente o di tare psicologiche sull’essere, ma in quanto carne che è luogo di vissuti e sede di avvenimenti. Lord Fred Townley notava che se “this tendency away from dualism has found expression in many modern writers”, egli sottolineava anche che il monismo ormai imperante negli anni Venti è decisamente *antimaterialista*:

Instead of beginning with the body as something quite distinct from the soul, and the soul’s inevitable enemy, much present-day thought prefers to begin with *man as a single organism, a body-mind*. [...] *This view is as remote as possible from materialism...* It spiritualizes the body; it does not materialize the soul.<sup>66</sup>

Già nel 1855 lo psicologo Alexander Bain, pur da inesausto divulgatore del materialismo tedesco, invitava tuttavia a concepire il corpo non come il corpo-cosa, “our corporeal framework”, ma come “an organic unity” da cui procede il senso

---

<sup>64</sup> W. Pater, *Marius the Epicurean*, op. cit., p. 115.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>66</sup> L. F. Townley, *The Unity of Body and Soul*, London: Unwin Ltd, 1929, pp. 173 e 192, corsivi aggiunti.

dell'identità come “the combined bodily and mental self”<sup>67</sup>. S. Hodgson, nel dissociare l'Ego dall'anima immortale, convocava “the *living body*” – il corpo vivente, non il corpo morto dell'anatomia – a incarnare la coscienza: “existence is presence in consciousness. Consciousness however has... a fixed position in time and space, in the living body. [...] The body, to which the consciousness of the empirical ego belongs, enters into it as a complex of feelings, and as such is combined with every one of its states of consciousness”<sup>68</sup>. In *Mind and Body: the Theory of their Relations* (1879) Bain proponeva una storia delle teorie dell'anima culminante nella constatazione che “the arguments for the two substances have, we believe, lost their validity; they are no longer compatible with ascertained science and clear thinking”<sup>69</sup>. Già alla fine dell'Ottocento è assodato che la coscienza non è più roccaforte esclusiva del sé, anzi, come scrive W. James, “the nucleus of the ‘me’ is always the bodily existence felt to be present at the time”<sup>70</sup>. Il punto di vista meccanicistico sul corpo, che pure era servito ad affermare l'interdipendenza della coscienza e dei processi fisici, viene progressivamente criticato nella ricerca di una prospettiva che privilegi “the unitary character of the ... living individual”<sup>71</sup>. Così, negli anni Venti, in contemporanea col Modernismo, G. Stout proponeva la nozione, per noi cruciale, di *embodied self*:

each of us has experience of his own body in a way essentially different from the way in which anyone else can have experience of it. [...] For each of us his body thus privately experienced *forms an integral part of what he means by himself when he uses the word ‘I’*. It is not however as merely bodily occurrences that such bodily states are apprehended as entering into the being of the self. [...] It is.. the mental factor which gives the whole character of being a self or ‘I’. Hence the unity of mind and body as apprehended in ordinary experience may properly be called *the unity of the*

---

<sup>67</sup> A. Bain, *The Senses and the Intellect*, New York: Appleton & Co., 1902 (4<sup>th</sup> edition), pp. 693-695.

<sup>68</sup> S. Hodgson, *Time and Space*: London: Longman, 1865, p. 202-203.

<sup>69</sup> A. Bain, *Mind and Body. The Theories of their Relations*, New York: Appleton, 1879, p. 196.

<sup>70</sup> W. James, *Principles of Psychology*, vol. 1, New York : H. Holt, 1890, p. 400

<sup>71</sup> P. Pattison, *Man's Place in the Cosmos*, London: Blackwood, 1902, p. 78.

Notando la proprietà del corpo di essere oggetto doppio, l'unico presente all'io come qualcosa di immediatamente intuito e come oggetto tra gli oggetti, Stout passa a criticare l'approccio materialista come tale da denaturare il corpo per come esso partecipa intuitivamente alla soggettività. Poiché costituisce in modo fondamentale l'unità del vivente, il corpo non è più un "oggetto di questo mondo", il corpo dell'anatomia, ma "il nostro punto di vista sul mondo"<sup>73</sup>: corpo soggettivo.

Concordemente con tale attestazione, avremo modo di notare nei capitoli monografici la vicinanza di D. H. Lawrence e di J. Joyce con riflessioni ove il corpo – alla massima distanza dal materialismo riduzionista – compare come l'inseparabile incarnazione di un io psicofisico, in cui si esprime il senso incarnato e si dà l'affettività come prima attestazione di un sé. In *The Book as World*, Marilyn French ravvisa l'importanza di Joyce nell'elaborazione di una nuova morale per l'uomo del XX secolo, in cui è centrale "*the unity of mind and body* [...] This reunification ..., which is primarily a legitimization of the body... is connected to Joyce's moral premise: the body is real, as are its interactions with what we separe and call "mind"'"<sup>74</sup>. M. Bell sottolinea invece come uno dei tratti che avvicinano D. H. Lawrence al Modernismo sia proprio la rinegoziazione dell'identità personale come unità vivente incarnata, di cui l'ego cosciente non è che un'istanza parziale, processo che egli mette in relazione con lo svanire dell'anima cristiana come fondamento soggettivo<sup>75</sup>. Nella prima Trilogia beckettiana l'incarnazione viene ripensata secondo l'ottica di un'immanenza radicale, ove alla soggettività donata a sé nella carne fanno difetto sia l'anima che l'antropomorfismo in quanto metafore di un'ordine convenzionale tramandato dal linguaggio. E' lecito dunque generalizzare quanto suggerito da Christine Froula circa il recupero del corpo materno/femminile quale fondamento represso del soggetto di

---

<sup>72</sup> G. F. Stout, *Mind and Matter*, Gifford Lectures, 1919-1921, Cambridge University Press, 1931, citato in G. N. A. Vesey (ed.), *Body and Mind*, London: Allen and Unwin Ltd., 1964, p. 258, corsivi aggiunti.

<sup>73</sup> U. Galimberti, *Il corpo*, Milano: Feltrinelli, 2005, p. 79.

<sup>74</sup> M. French, *The Book as World*, New York: Paragon House, 1993, p. 64, corsivo aggiunto.

<sup>75</sup> M. Bell, "D. H. Lawrence and Modernism", in *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, ed. by Anne Fernihough, Cambridge Univeristy Press, 2001, p.188.



coscienza e di cultura: nella scoperta di un “ontological void that founds all human subjectivity”<sup>76</sup>, conseguenza della sparizione del fondamento sostanziale dell’ego, il corpo riemerge a rappresentare il fondo *materiale, relazionale e mortale represso* della soggettività egologica.

Mentre il soggetto si viene elaborando come incarnato, le frontiere del sé si fanno incerte e meno chiaramente afferrabili: il “self” non preesiste alla relazione di vita ma è messo in essere dall’incontro con l’esterno. Poiché il soggetto incarnato non è mai pienamente ed ermeticamente individuato, ma sempre costituito per eteroposizione o conturbantemente vicino al non-io, affrontando il tema del corpo la scrittura esplora la neutralità, la permeabilità e l’averbalità, tratti che J. Kristeva assegna al territorio dell’*abiezione*<sup>77</sup>. Essi tuttavia non compaiono nel romanzo necessariamente come aspetti negativi e inquietanti. L’apertura del corpo viene rivendicata come valore positivo tanto da D. H. Lawrence quanto da Joyce come segno della relazionalità intrinseca dell’uomo (contro un modello immunologico fondato sull’accesso a sé come ritrazione dal mondo), mentre in S. Beckett il corpo in disfacimento e l’equazione della carne con la sostanza escrementizia indicano l’informità come realtà del soggetto. L’impossibilità di una sintesi corporea conclusa, dell’immagine corporea integra come metafora di un essere coeso che si possiede pensandosi, è parallela alla sfiducia nella coscienza logico-verbale come mezzo di presentificazione esaustiva del sé.

---

<sup>76</sup> C. Froula, *Modernism’s Body: Sex, Culture, and Joyce*, New York: Columbia University Press, 1996, p. 14.

<sup>77</sup> cfr. J. Kristeva, *Poteri dell’orrore: saggio sull’abiezione*, Milano: Spirali, 2006.

### 1.3. Il canone classico e lo psichismo da involucri

*Trovai sorprendente il modo come mangiava la Regina [Quinta Essenza]. Essa non masticava nulla. Non già che non avesse denti forti e sani; ... le vivande, non appena assaggiate dai suoi Pregusti, le prendevano i suoi Massitieri che molto nobilmente gliele masticavano, avendo la strozza foderata di raso cremisino... Poi le vivande, masticate a puntino, gliele colavano giù per un imbuto d'oro fin dentro allo stomaco. Per la stessa ragione ci fu detto ch'essa non andava del corpo se non per procura.*

F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, libro V, viaggio nel regno della Quinta Essenza chiamata Entelechia

I tratti dell'estetica dell'abiezione isolati da J. Kristeva, riassumibili nell'incentrarsi della narrazione intorno alla permeabilità delle frontiere corporee, tornano nel Novecento a destabilizzare il soggetto logico e il suo discorso. Il tema dell'incompletezza e dell'apertura costitutiva del corpo è anche un tratto caratteristico del "grottesco" analizzato da M. Bachtin come canone corporeo dominante in Europa prima del XVII secolo. Anche Bachtin afferma che "nel XX secolo si assiste a una nuova e potente rinascita del grottesco"<sup>78</sup>, tra le cui molteplici varianti egli individua quella "modernista", che pone in risalto i temi della vita materiale e corporea prima confinati alla tradizione parodica. Nei romanzi di Lawrence e Joyce che analizzeremo, un *canone corporeo dell'incompletezza e della commistione* – che diventerà in Beckett "disintegrazione" – si trova contrapposto a un'estetica dell'integrità. Il corpo integro è quello che domina nella letteratura e nelle arti, nota Bachtin, a partire dal Seicento, ossia nel momento in cui si afferma la soggettività sostanziale e discorsiva analizzata da Barker. Si tratta, com'è noto, di un "corpo individuale"<sup>79</sup>, del quale le regole linguistiche e rappresentative ufficiali impediscono di menzionare *tutto ciò che rinvia all'incompletezza e allo scambio tra individualità e mondo*. Il canone romanzesco ufficiale ci presenta così – come abbiamo notato menzionando la "grammatica dell'anima" o "metafisica dell'interiorità" – "un corpo perfettamente dato, formato... chiuso, mostrato dall'esterno, omogeneo ed espressivo della sua individualità". Dunque la chiusura del corpo si lega tanto alla morale

---

<sup>78</sup> M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino: Einaudi, 1995, p. 54.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 351.

religiosa e al costume<sup>80</sup>, quanto al rafforzamento di un'idea dell'uomo come essere spirituale pensante, *res cogitans* o anima individuale, ovvero come omogeneità dell'essenza contrapposta alla multiformità dell'esistenza materiale, che implica l'assimilazione del diverso e il contatto col non-io. Questo canone di rappresentazione risponde in altre parole a ciò che Lacan chiama "l'esigenza di un *uno* chiuso – miraggio a cui è legato il riferimento a uno *psichismo da involucro*, sorta di *doppio dell'organismo* in cui risiederebbe una *falsa unità*"<sup>81</sup>. Nel seminario dedicato a Joyce, Lacan torna sull'idea dell'anima come immagine unificante del sé, indicandola come una funzione del narcisismo "qui supporte le corps come image"<sup>82</sup>, che Joyce – vedremo – rimpiazza con una sintesi tipografica: il libro. Mentre il corpo preso nel movimento esistenziale ha come propria caratteristica quella di essere "pot"<sup>83</sup>, un sacco che si riempie *d'altro*, l'anima rappresenta un "miraggio soggettivo" di purezza poiché rende pensabile la "re-synthèse point par point...de toute son identité réelle en un point éloigné"<sup>84</sup>, nello sguardo di quell'Altro assoluto che è Dio. In ultima analisi, dunque, applicando al romanzo un'analisi di R. Barthes<sup>85</sup>, possiamo affermare che il canone rappresentativo predominante "negli ultimi quattro secoli"<sup>86</sup>, il corpo chiuso e individuale che non porta i segni della funzionalità naturale, riconosce tra i suoi modelli il corpo trasfigurato dall'unione con l'anima razionale: il corpo glorioso. E esso, come notato da G. Agamben, risponde all'"ossessione di un'identità materiale integrale"<sup>87</sup> poiché è pura *immagine* corporea dell'io (*eidos*: forma visibile) dispensata dalle *funzioni* naturali. E' questo il canone del corpo *aggraziato*, rispetto al quale tutto ciò che denota il bisogno e l'apertura è destinato ad apparire come negatività vergognosa, e, nella letteratura, come *osceno*. Non è un caso che, recuperando la piena performatività naturale del corpo con

---

<sup>80</sup> Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere: storia della sessualità 1*, Milano: Feltrinelli, 2006. Foucault riscontra nella morale occidentale "due rotture. Una nel corso del XVII secolo" caratterizzata da "imperativi di decenza, elusione obbligatoria del corpo", "l'altra nel XX secolo... momento in cui i meccanismi della repressione avrebbero cominciato ad attenuarsi" rendendo possibile un'aumentata circolazione dei temi sessuali nel linguaggio ufficiale. (*Ivi*, p. 102).

<sup>81</sup> J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Torino: Einaudi, 2003, p. 27, corsivo aggiunto.

<sup>82</sup> J. Lacan, *Le sinthome*, Paris: Seuil, 2005, p. 150

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>84</sup> J. Lacan, *Les Psychoses*, Paris: Seuil, 1981, pp. 46-48.

<sup>85</sup> "Encore le corps", in *Oeuvres*, vol. V, Paris: Seuil, 2002, pp. 564-565.

<sup>86</sup> M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, op. cit., p. 350.

<sup>87</sup> G. Agamben, *Nudità*, Roma: Edizioni Nottetempo, 2009, p. 132.

l'intento di sottolineare la terrestrità radicale dell'uomo in un senso positivo, sia Lawrence che Joyce siano incorsi nell'accusa di oscenità. L'opera di Beckett, d'altra parte, è intensamente oscena, ma sotto il segno del comico poiché il meccanismo della grazia è ormai del tutto estraneo all'intendimento della natura umana, ha ormai un valore residuale. All'altro estremo, la pornografia beckettiana è una drammatica serie di variazioni sull'inerzia radicale della carne, insublimabile peso del già morto e dell'irredimibile: "meat"<sup>88</sup>. Dunque il corpo osceno, che riporta nel canone ufficiale l'apertura e la permeabilità propri del grottesco, procede dalla una nozione dell'uomo come essere mortale. E' un corpo allotropico, ibrido e disintegro che smentisce la pretesa *integrità* dell'ego perfettamente concluso e narcisisticamente proiettato verso il raggiungimento di una meta di formazione completa del sé per la quale si preserva.

Analizzando la completa identificazione del soggetto con l'anima, Foucault nota come una delle preoccupazioni fondamentali del romanzo già nell'antichità – ché la differenza col romanzo moderno consiste nel *medium* di fruizione (l'ascolto), ma affine è la nozione fondante "secondo cui la vita dev'essere una prova, una prova formatrice, e formatrice del sé" – sia quella di condurre l'eroe o l'eroina alla "purezza di sé, un sé inteso come ciò su cui si esercita una vigilanza, una sorveglianza, una protezione"<sup>89</sup>. L'integrità corporea, ad esempio la preservazione della verginità, diventa "figura metaforica del rapporto con sé"<sup>90</sup>. L'enfasi sull'essenza spirituale porta a dare rilievo ai vissuti emotivi e a svalutare la pertinenza tematica della natura materiale – che implica assimilazione e perdita – come elemento di conoscenza del sé. Il legame tra integrità corporea e sintesi individuale, rafforzatosi nell'era moderna<sup>91</sup>, costituisce, come vedremo, motivo polemico tanto per Lawrence che per Joyce: la deviazione da questo canone estetico assume il valore di un pronunciamento sulla natura dell'uomo e del sé. Sia Lawrence che Joyce polemizzano contro il mito ascensionale entro cui la

---

<sup>88</sup> S. Beckett, "All Strange Away" in *The Complete Short Prose 1929-1989*, New York: Grove Press, 2006, p. 178. Per un'analisi dettagliata si veda Graham Frazer, "The Pornographic Imagination in "All Strange Away"", *Modern Fiction Studies*, 41:3/4 (1995: Fall/Winter), pp. 515-530.

<sup>89</sup> M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, op. cit., pp. 402-403.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 403.

<sup>91</sup> Secondo Foucault, la coincidenza della soggettività con l'anima derivata dall'Antichità è stata mantenuta nel "momento cartesiano", ma la "cura di sé" che aveva compreso anche il corpo nelle serie delle pratiche soggettivanti, è stata del tutto squalificata. (*L'ermeneutica del soggetto*, op. cit., p. 16).

formazione di vita è intesa, e contro l'accesso a sé come concentrazione spirituale, proponendo la posteriorità dell'io cosciente rispetto al mondo e all'intervento dell'altro nel sé. Nella prima Trilogia beckettiana la tecnica dell'isolamento dall'esterno non fa emergere il soggetto come entità disincarnata, bensì la carne come luogo di donazione del sé.

Mentre il dispositivo della salvezza, “forma... compiuta del rapporto con se stessi... che assicura l'accesso a sé”<sup>92</sup>, è il referente costante di una soggettività immunologica che si rappresenta un *corpo chiuso dimora di un sé sostanziale*, per un soggetto che si sperimenta come “procedural being”<sup>93</sup> nel divenire che attraversa, assume importanza notevole un *corpo relazionale*. Come nota J. L. Nancy il corpo è il soggetto in quanto “esposizione”, accesso “a se stesso come fuori... come rapporto all'altro da sé”; al contrario, lo spirito è “il nome della *concentrazione* stessa... l'annientamento del corpo come estensione”<sup>94</sup>. Per il soggetto incarnato “anima” non viene a designare “un'identità sublime o vaporosa in fuga dalla prigione del corpo” o “un altro corpo spirituale”<sup>95</sup>, ma il *sentirsi* del corpo che accede a sé per interposizione dell'altro.

#### 1.4. Il corpo della finitudine

*Dic mihi, si noveris, argumento claro,  
exeunte spiritu a carne, quid sit caro?*  
Visio Philiberti

Secondo M. Foucault “la nostra cultura ha varcato... la soglia a partire dalla quale riconosciamo la nostra modernità, il giorno in cui la finitudine è stata pensata in un riferimento interminabile a se stessa”<sup>96</sup>. Nel pensiero che egli denomina “classico” le

---

<sup>92</sup> M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, op. cit., p. 163.

<sup>93</sup> F. Hoffman, *The Mortal No*, op. cit., p. 328.

<sup>94</sup> J. L. Nancy, “Dell'anima”, in *Indizi sul corpo*, a cura di Marco Voza, Torino: Ananke, 2009, pp. 67, 71.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 70

<sup>96</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano: Rizzoli, 1997, p. 342.

forme dell'esistenza finita, quali il corpo rispetto all'anima e la vita terrena rispetto alla vita eterna, erano elaborate all'insegna di un rapporto negativo con l'infinito, entro il quale rappresentavano i modi e le ragioni dell'umana imperfezione. Il XIX secolo, tuttavia, segna la graduale emancipazione della finitudine dal pensiero dell'infinito e la comparsa dell'uomo come essere naturale e mortale, sicché, nota Foucault, "la modernità comincia quando l'essere umano si mette ad esistere all'interno del suo organismo, nel guscio della sua testa, nell'armatura delle sue membra, e in mezzo a tutta la nervatura della sua fisiologia"<sup>97</sup>. Il corpo appare nel romanzo come il tempio della terrestrità: secondo D. H. Lawrence "the resurrection of the body" rappresenta il termine di un percorso che dà frutto attraverso l'accettazione della Terra e della mortalità, come il seme che se non cade "into the earth and die,... shall by no means bring forth."<sup>98</sup> Oppure, nelle parole di Joyce, il corpo attivo in tutti i suoi aspetti, è ciò che contraddistingue i "*friends of the earth*"<sup>99</sup> e, com'è noto, "flesh" – l'organo assegnato a 'Penelope' – è simbolo di "earth"<sup>100</sup>. Nella prima Trilogia beckettiana, il corpo esprime l'eterna prigionia di una finitudine radicale "che non si offre al trascendente né lo restituisce"<sup>101</sup>, che Beckett sintetizza nel fatto che Macmann, il figlio dell'uomo, è "of the earth earthy"<sup>102</sup>, irrimediabilmente "buried in the world"<sup>103</sup>. Come indica Paul Ricoeur "la Terra è qui qualcosa di più e di diverso da un pianeta: è il nome mitico del nostro ancoraggio corporeo nel mondo"<sup>104</sup> o, per dirla con Nietzsche, è "il ventre dell'essere" che suggerisce all'io nuove parole: "Esso impara a parlare sempre più onestamente, l'io: e quanto più impara, tanto più trova parole in onore del corpo e della terra [...]: non ficcare più la testa nella sabbia delle cose del cielo, bensì portarla liberamente, una testa terrena, che crea il senso della terra!"<sup>105</sup>. L'enfasi di D.H. Lawrence sulla necessità di riunire l'anima al corpo o di J. Joyce che, tra il serio e il

---

<sup>97</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, op. cit., p. 342.

<sup>98</sup> D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, London: Penguin, 2003, p. 87.

<sup>99</sup> J. Joyce, *Ulysses*, London: Penguin, 2000, p. 389.

<sup>100</sup> S. Gilbert, *James Joyce's Ulysses: A Study*, London: Faber & Faber, 1952, p. 372.

<sup>101</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* Torino: Einaudi, 2002, p. 49.

<sup>102</sup> S. Beckett, *Malone Dies*, in *Three Novels*, New York: Grove Press, 2007, p. 243.

<sup>103</sup> *Malone Dies*, op. cit., p. 198.

<sup>104</sup> P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990, p. 178: "La Terre est ici plus et autre chose qu'un planète: c'est le nom mythique de notre ancrage corporel dans le monde".

<sup>105</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano: Adelphi, 2007, pp. 30-31.

faceto, oppone le sopravvivenze ultramondane dell'anima di Paddy Dignam all'equazione dell'anima con la materia grigia, si riferiscono alla necessità di trasferire il momento della costituzione del sé dal piano di un'essenza psichica all'esistenza storica, con un trasferimento del valore assoluto alla vita terrena: "One life is all. One body"<sup>106</sup>.

In questo quadro, l'enfasi narrativa si sposta dalla costruzione dell'io nella storia della vita come prova, alla serie dei momenti in cui esso si esperisce nel presente, preso nella rete delle sue relazioni terrene. Come nota P. Ricoeur, a mano a mano che assume minor rilievo la connessione psicologica dell'identità nel tempo (che riposava sulla memoria come facoltà dell'anima<sup>107</sup>) in virtù della quale il personaggio si reperiva come identico attraverso i mutamenti supportati dalla peripezia e dall'intrigo, il sé è colto nella sua relazione istantanea col mondo circostante, e la "condition corporelle vécue comme *médiation existentielle entre soi et le monde*"<sup>108</sup> giunge in primo piano.

Il ruolo di mediazione tra sé e mondo che ora si riconosce al corpo ne pone in rilievo la fondamentale qualità estatica, alle trasformazioni della quale è legata una profonda frattura che oppone il primo e il secondo Novecento. Se il corpo classico, che con Lacan abbiamo definito proprio di un certo "psichismo da involucro", è quello di un'individualità tesa a costruirsi *preservandosi* contro le spinte della natura fisica e del desiderio, il corpo relazionale del romanzo del Novecento mostra l'individualità nel suo rapporto processuale con il mondo. Il soggetto incarnato non è una sostanza, "come l'interno di un esterno", non è un "porsi da sé e un appropriarsi di sé nella pura interiorità, ma è un essere *in exteriorità in rapporto a se stesso*"<sup>109</sup>. Il corpo lawrenciano non è quello dell'animalità o della nuda esistenza, ma un corpo formato secondo una perenne tensione ad uscire da sé, senza cui non si costituirebbe la vita come relazione. Trascendenza non vale qui come salto ontologico dal piano della natura a quello dell'eternità, nozione che implica tradizionalmente il disconoscimento dei bisogni naturali, ma il continuo superamento del corpo verso l'esistenza.

---

<sup>106</sup> J. Joyce, *Ulysses*, op. cit., p. 259.

<sup>107</sup> Cfr. P. Ricoeur, *Soi même comme un autre*, op. cit., pp. 152-155 e I. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, op. cit., p. 18.

<sup>108</sup> P. Ricoeur, *Soi même comme un autre*, op. cit., p. 178, corsivo aggiunto.

<sup>109</sup> J.L. Nancy, "Dell'anima", in *Indizi sul corpo*, op. cit., p. 77, corsivo aggiunto.

Analogamente, nell'*Ulysses* il corpo è vero e proprio punto di vista sul mondo, tale da imprimergli la sua forma. E' sorgente delle idee di spazio e di tempo, del ritmo, della poesia. Le condizioni somatiche suggestionano gli stati d'animo, il pensiero e persino la forma narrativa, secondo l'intenzione dell'autore di sottolineare come "if [the characters] had no body they would have no mind"<sup>110</sup>. Ma il corpo, in sé, non ha consistenza, la sua qualità di *tramite* lo rende essenzialmente "una tensione"<sup>111</sup>: a riempirsi d'altro, incontrare oggetti, estroflettere l'io nella realtà esterna, proiettarlo fuori di sé nel desiderio, a comprendere sempre un contenuto al pari della mente. Il paradigma fondamentale dell'*Ulysses* è l'*attraversamento*: "What went forth to the ends of the world to traverse not itself. [...] having itself traversed in reality itself, becomes that self"<sup>112</sup>. Attraverso il corpo si realizza il transito dell'io nella città e della città nell'io, e in ciò "that self" si costituisce, non è qualcosa di anteriore o di indipendente. Ma è il corpo a permettere l'attraversamento come uscita da sé ("went forth"), e come passaggio in sé del "not itself". Dunque, ritroviamo anche in *Ulysses* un corpo che partecipa alla soggettività come materializzazione di una tensione estatica, che ha la sua radice nella dipendenza dell'io dai contenuti pensabili o incorporabili, nella sua posteriorità rispetto a questi ultimi.

Lawrence e Joyce si incontrano nel ridefinire l'idea di un corpo aperto e in tensione verso l'alterità in opposizione al corpo classico (nel senso bachtiniano) che incarnava un miraggio di integrità personale. L'io proteso al trascendimento della natura – "conceiving of himself as soul"<sup>113</sup> – ama rappresentarsi un corpo ermetico, immune. Per entrambi l'assolutizzazione dell'io nel corpo *salvo* – esente da contatti all'altro e dalla morte – è proprio di una visione idealizzante e, in quanto tale, costituisce un referente polemico. Così in Joyce:

Through the tube Understanding he saw that he was in the land of Phenomenon where he must for a certain one day die as he was like the rest too a passing show. [...] Then wotted he nought of that other land of

---

<sup>110</sup> F. Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses, and other writings*, London: Oxford University Press, 1972, p. 21.

<sup>111</sup> "Un corpo è dunque una tensione", J. L. Nancy, "Dell'anima", in *Indizi sul corpo*, op. cit., p. 80.

<sup>112</sup> J. Joyce, *Ulysses*, op. cit., p. 623.

<sup>113</sup> D. H. Lawrence, *The Rainbow*, London: Penguin, 1995, p. 148.



promise which behoves to the king Delightful and shall be for ever *where there is no death and no birth neither wiving nor mothering...*<sup>114</sup>

La mortalità e la relazione – condizioni che Stephen deve riconoscere come proprie – si oppongono all’eternità e all’assenza di *alterazione*, nozione che comprende anche i rapporti umani. In modo analogo si esprime Lawrence:

We all want to be absolute, and sufficient unto ourselves. And it is a great blow to our self-esteem that we simply need another human being ... The soul in heaven is supremely individual, absolved from every relationship... In heaven there is *neither marriage nor love, nor friendship nor fatherhood nor motherhood, nor sister nor brother nor cousin: there is just me in my perfected isolation*<sup>115</sup>.

Questa comparazione, di cui i capitoli successivi mostreranno le molteplici sfumature, intende indicare che la rappresentazione di un corpo soggettivo estatico e relazionale si propone come incarnazione dell’uomo emancipato dal rapporto trasfigurante con l’infinito (“land of promise”; “heaven”): è il corpo dell’uomo che si ridefinisce come essere mortale o, come sopra lo abbiamo definito, *corpo della finitudine*. Rispetto alla soggettività che si costituisce per concentrazione in sé ed è tesa al superamento della natura e degli istinti<sup>116</sup>, la trascendenza del soggetto incarnato è quella dell’e-sistenza e del rapporto.

L’estaticità del corpo e la sua proprietà di lasciarsi superare nell’esistenza sono invece ciò che viene a mancare al sé incarnato nella prima Trilogia di Beckett, origine di un filone rappresentativo di grande importanza in tutta la seconda metà del secolo. Come indicava Adorno, Beckett ci pone di fronte alla contrazione dell’esistenza al fatto di essere corpo, che diventa *situazione* dell’essere non nel senso di un’apertura alle sue

---

<sup>114</sup> J. Joyce, *Ulysses*, op. cit., p. 517, corsivo aggiunto.

<sup>115</sup> “We Need One Another”, *Phoenix I: the Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, ed. by E. McDonald, London: Heinemann, 1961, p. 188, corsivo aggiunto.

<sup>116</sup> Si confronti ancora Lawrence con Joyce. Il primo scrive: “The soul is neither “above” nor “within”. It is a wayfarer down the open road” [in “Whitman”, in *Selected Literary Criticism*, ed. by Anthony Beal, NY: Viking, 1956, p. 401]. Joyce ironizza sulle parole del santone: “you have that something *within*, the *higher self*” [*Ulysses*, op. cit., p.625]. In entrambi i casi la concentrazione in sé e l’innalzamento del sé sono i due assi simbolici che individuano il soggetto come anima, pura interiorità per il quale il corpo è appendice temporanea e inessenziale.

possibilità ma di un *confinamento* alla propria materia senziente. Il corpo si fa *esposizione* del sé non come tensione estatica ma come pura vulnerabilità e subimento: di un morire il cui lavoro incessante si esprime per successive sottrazioni di trascendenza. L'impotenza delle membra che Beckett sottolinea, che sembra avere come referente polemico l'idea del corpo come "io posso", la paralisi degli arti che impedisce il movimento nel mondo, cospirano a inficiare la rappresentazione della materialità fisica come possibilità di una schiusura esistenziale. Nell'estromissione radicale di un "esterno" in cui il corpo possa dispiegare le sue potenze, il sé emerge come patimento del sentirsi: come carne che, proprio in quanto tale, patisce l'aver vita come impossibilità che questo non le appaia e come conato a dire.

Beckett sottolinea che l'io che accede a sé nella donazione riflessiva è, successivamente al proprio patirsi, ma inevitabilmente, un io di linguaggio. Il proprio *concepirsi* è il primo momento della *gestazione* del sé in una storia narrata, in cui si attua la sistematica alienazione della sua già "precaria ipseità"<sup>117</sup> nella serie dei suoi attributi condivisibili nel "noi" umano. L'unico trascendimento del corpo fisico concesso è proprio lo svolgimento del sé in una storia, quel farsi personaggio in cui il soggetto incarnato innominabile ha momentaneo sollievo dal morire. Ma ponendo in primo piano la relazione delle storie narrate al corpo, Beckett fa emergere lo stretto rapporto che lega il romanzo stesso in quanto pratica soggettivante al corpo fisico dello scrittore: a misura che le storie narrate falliscono, il corpo si risente ma senza ancora che un io parlante, proprio perché parlante, possa coincidere con l'ineffabile sé corporeo.

### 1.5. Corpo e rappresentazione

L'itinerario tracciato da Lawrence a Beckett, attraverso Joyce, mostra uno spostamento dal regime *visivo* a quello della *sensazione* per quanto riguarda la rappresentazione del corpo, a mano a mano che il romanzo abbandona l'estetica della mimesi e l'opera

---

<sup>117</sup> S. Beckett, "Sogno di donne attraenti o mediamente attraenti", in *Disiecta: scritti sparsi e un frammento drammatico*, Milano: Egea, 1991, p. 59.

d'arte reclama lo status di oggetto autonomo. Il tentativo di affrancare il corpo dal cliché visivo costituisce il principale sforzo artistico lawrenciano, che motiva la ricerca di un modo espressivo teso a mobilitare un diverso coinvolgimento nel lettore, una coscienza simbolica, che faccia *sentire* il corpo più che restituirne la *forma visibile*. Per Lawrence, tuttavia, esiste una verità della carne che la scrittura può sforzarsi di catturare, si dà ancora *un* referente artistico chiamato “corpo”.

Al contrario la polifonia dell'*Ulysses*, come vedremo, cospira a indicare la dissoluzione dell'oggetto “corpo” sotto i fuochi incrociati di molteplici linguaggi. La rappresentazione, ormai dissociata da ogni idea di *imitazione*, è implicitamente interpretazione dell'oggetto e, in quanto tale, costituisce una creazione autonoma. Ma Joyce pone anche l'accento sulla *disincarnazione* che la scrittura comporta, indicando nella struttura romanzesca e nell'inchiostro i sostituti del corpo e della carne dello scrittore.

L'alternanza mutuamente esclusiva tra corpo e linguaggio è invero una delle costanti della presente ricerca. Per Lawrence il soggetto incarnato si intuisce solo nell'affievolirsi dell'ego logico-razionale, quello che Lacan ha individuato come il soggetto della coscienza verbale espressosi nel *cogito*. Il sé incarnato si ritrova nell'uscita dal linguaggio, nel territorio dell'ineffabilità. Nell'*Ulisse* joyciano è chiaramente la scrittura a offrire una sintesi corporea altrimenti ineffettuabile, ma il corpo è presentato come il vero termine inattingibile, l'autentica “omission” di cui la prima può solo essere traccia e parziale ascolto. Per Beckett, l'entrata nel linguaggio – nella Trilogia associato all'istanza riflessiva del *cogito* – costituisce la prima e fondamentale alienazione dell'io autentico nel noi umano, ed è alla base del ribaltamento dell'infermità del senso intimo in un corpo che è sempre *rappresentazione* denaturante. Ecco perché la Trilogia tende alla *disincarnazione*, non come estrema sublimazione del corpo nel linguaggio ma come (impossibile) rifiuto del primo dirsi che ingiunge l'io a sé nella sua carne. E' così che, sforzandosi di reintegrare il corpo a quel linguaggio che è intimamente scorporazione, la scrittura affronta l'estrema sfida del silenzio e dell'ineffabile, indicibilità che, come limite dell'oggetto che la scrittura non può cogliere, rappresenta tuttavia l'origine

positiva e feconda della lingua letteraria, l'intima mancanza che permette la proliferazione del suo dire sensuale.

### 1.6. La scrittura: il corpo fonte di forme

Quando in "Puritanism and the Arts" D. H. Lawrence insiste sulla necessità che l'artista ritorni "to form and substance and *thereness*, instead of delicious nowhere-ness"<sup>118</sup>, le sue parole colgono il senso della grande svolta che induceva gli artisti a riconoscere la *presenza* ("thereness") del mondo sensibile nel suo pieno diritto, spogliata di ogni sublimante relazione con l'ideale. Parimenti, però, era necessario superare l'eredità di quel realismo materialista che nel XIX secolo aveva espresso l'ottica del positivismo e che aveva in realtà *capovolto* – e non *superato* – l'antinomia gerarchica di materiale e spirituale di ascendenza platonica. E' fondamentale ribadire, dunque, che nel romanzo del Novecento il rapporto dello scrittore con la fisicità dell'essere si attua nello scavalco tanto dell'eredità positivista che di quella platonica, fondandosi su una diversa interpretazione del mondo sensibile: non più una contrapposizione gerarchica di corporeo e mentale, materiale e ideale, ma un ripensamento della presenza fisica cui viene riconosciuta la facoltà di farsi attraversare dall'idealità senza contrasti. Alla domanda che cosa sia la materia, infatti, Lawrence risponde nel saggio già citato che "we realize finally that matter is only a form of Energy, whatever that may be, in the same instant matter rises up and hits us over the head and makes us realize that it exists absolutely, since it is compact energy itself"<sup>119</sup>. Il mondo sensibile non può essere abolito in una manifestazione di ciò che è immateriale (energia): al contrario, è la sua stessa intima natura a dover essere ripensata come ostinatamente concreta eppure aperta all'infinito e all'invisibile, ragione per cui è ora proprio il corpo – nella valutazione di molti scrittori – a schiudere la dimensione

---

1 "Puritanism and the Arts", in *Phoenix I: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, ed by E. McDonald, London: Heinemann, 1961, p. 564, (corsivo originale).

<sup>119</sup> D. H. Lawrence, "Puritanism and the Arts", *Phoenix I*, op. cit., p. 568.

infinitaria. Come mette in luce il saggio joyciano “Verismo e Idealismo nella letteratura inglese”, nel vero artista le due tendenze, realistica e idealista, non si trovano propriamente contrapposte, ma sfumano l’una nell’altra. Così, l’intensa “meraviglia...in tutto il creato ubertoso” incontra “l’acutezza dell’intelletto” e il “sentimento mistico”, e “l’immaginazione poetica” può trovarsi “*in balia della filosofia sensuale*”<sup>120</sup>. Se Bloom, il quale cita Defoe, deve trinitariamente riconoscersi “uno” con Stephen, il cui pensiero è intriso dei versi di Blake, è anche vero che in ‘Proteus’ – complessa meditazione sulla innegabile presenza del mondo esterno – l’idealismo deve mitigarsi facendosi carico di ciò che le aspirazioni mistiche di certa letteratura hanno negato, cioè “lo spazio ed il tempo... l’esistenza della memoria e dei sensi”<sup>121</sup>.

L’espressione joyciana “filosofia sensuale” – che unisce in un unico sintagma pensiero e sensazione, come un *unicum* indistinguibile nell’atto creativo – ci induce a considerare come la nuova visione antidualista si traduca in una rivalutazione del sentire estetico come già intimamente carnale, quantunque lontano da ogni declinazione riduzionista. Lawrence attacca aspramente la tradizione artistica Occidentale poiché – avendo in orrore il corpo e gli istinti – essa ha costretto l’artista a reprimere “his procreative blood”, un’intuizione del reale che non è solo mentale ma procede anche da un corpo sentito come eminentemente *creativo*: “in the flow of true imagination we know in full, mentally and physically at once, in a greater, enkindled awareness”<sup>122</sup>. L’immaginazione, la capacità conoscitiva convocata tanto nell’atto creativo che nella ricezione dell’opera, esprime l’unità psicosomatica del vivente. Con un mutamento che deve molto allo sforzo nietzschiano di riscoperta dell’indistricabilità di stati fisici e psichici nel processo artistico – dacché l’ebbrezza dionisiaca, intuizione corporea ed estatica della compresenza che precede ogni individuazione, permane pur trasformata nella limpidezza della forma apollinea – gli scrittori del primo Novecento prendono atto della propria presenza fisica come intuitiva e già intimamente creativa.

Ma il recupero del potere intuitivo e significante della *sensazione* si accompagna a una necessaria critica al *sensazionalismo* letterario, prodotto di una cerebralizzazione del

---

<sup>120</sup> J. Joyce, “Verismo e Idealismo nella letteratura inglese”, in *Occasional, Critical, and Political Writing*, ed. by K. Barry, Oxford University Press, 2000, pp. 279, 284 (corsivo aggiunto).

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 285.

<sup>122</sup> “Introduction to these Paintings”, *Selected Literary Criticism*, op. cit., p. 62.

sentire. Joyce afferma che caratteristico dell'uomo moderno è un desiderio di emozioni da consumare in fretta, in una superficialità emotiva che *non produce* riflessione: “L’instancabile forza creatrice, la calda e viva passionalità, il desiderio intenso di vedere e sentire, la curiosità generata e diffusa degenerano... in un *sensazionalismo frettoloso*. Si potrebbe dire infatti dell'uomo moderno che ha un’*epidermide* invece di un’*anima*. Il *potere sensorio* del suo organismo si è enormemente sviluppato ma a pregiudizio della *facoltà spirituale*”<sup>123</sup>. Contro un desiderio di emozioni il cui effetto si esaurisce nel loro breve pulsare, Joyce dimostra di voler recuperare all’arte un “potere sensorio” che coinvolga la “facoltà spirituale”, ossia tale da implicare l’essere nella sua globalità. In *Ulysses* l’interdipendenza di pensiero, sensazione ed espressione che anima episodi come “Circe” e “Sirens” rappresenta la pietra di paragone contro cui valutare il sensazionalismo melenso di “Nausikaa”, ove la scrittura – in sospetto accordo con la pubblicità – sembra vendere facili emozioni a lettori paghi di eccitarsi senza pensare (cfr. “her heart went pitapat”, U 465).

Analogamente, il saggio lawrenciano “Surgery for the Novel” attacca quella che all’autore pare la caratteristica principale del “serious novel” contemporaneo, ovvero l’indugio sulle minime sfumature della vita emotiva, sempre riportata come vita mentale o “self-consciousness”; Lawrence legge tale caratteristica come il segnale dell’agonia del romanzo:

So there you have the “serious” novel, dying a very long-drawn-out fourteen volume death-agony, and absorbedly, childishly interested in the phenomenon. “Did *I feel* a twinge in my little toe, or didn’t I?”... Is my aura a blend of frankincense and orange pekoe and boot-blackening, or is it myrrh and bacon fat and Shetland tweed? [...] And when, in a sepulchral tone, the answer comes at last, after hundreds of pages: “It is none of these, it is abysmal chloro-corymbasis,” the audience quivers all over, and murmurs:

---

<sup>123</sup> J. Joyce, “L’influenza letteraria del Rinascimento”, in *Occasional, Critical, and Political Writings*, op. cit., p. 287, (corsivi aggiunti).

“that’s just how *I feel myself*”.... ‘This is more than death-bed, it is almost post-mortem behavior<sup>124</sup>.

Sembrerebbe che il tempo abbia dato ragione allo scrittore, dato che il “post-mortem behaviour” che egli individua nel romanzo degli anni Venti non può non far pensare i posteri al *Malone Dies* beckettiano, con cui l’autore dramatizzerà la condizione decisamente postuma del romanziere. La polemica lawrenciana è qui rivolta contro una scrittura incentrata sull’analisi esasperata degli stati di coscienza, che trova il suo culmine nella *nominazione* dello stato d’animo, (ironicamente: “abysmal chlorocorymbasis”), e nel riconoscimento emotivo del lettore (“that’s just how *I feel myself*”). Provocando il sentire di quest’ultimo e lasciando esaurire in tale rimando emotivo il proposito della scrittura, il romanzo sembra risolversi effettivamente in un consumo di sensazioni nominate, rappresentate come vita della mente.

Al contrario, i Modernisti, e dopo di loro e in modo più cosciente Beckett, intendono recuperare il patire tanto come forza ricettiva che produttiva. Sul potere comprensivo ed espressivo della sensazione, contrapposta al sensazionalismo, si incentra il saggio di Lawrence “Christs in the Tyrol”, che sottolinea come nel trattamento della Crocifissione l’umanità abbia articolato i propri tentativi di comprensione del dolore oscillando tra i due estremi rappresentativi. I crocifissi in cui Cristo è raffigurato “posing on the Cross”, quasi come un personaggio che re-cita o ripete il racconto della crocifissione, diventano “sensational” e si risolvono in “conventional symbol[s]” poiché presentano il dolore distanziato nella narratività di un mito, offrendolo dunque “to be relished... like a lollypop”<sup>125</sup>. Al contrario, Lawrence nota come alcune sculture abbiano il potere di restituire l’angoscia e la paura come dati sovratemporali dell’esistenza umana. Sono questi i crocifissi che “men... have carved to get at the meaning of their soul’s anguish”<sup>126</sup>: l’opera, in questo caso, non si risolve nell’assaporamento compiaciuto del dolore perché non lo pone a distanza, bensì ne reca traccia nei segni di quella gestualità intensa (“carving”) nella quale il patire

---

<sup>124</sup> “Surgery for the Novel – or a Bomb”, in *Selected Literary Criticism*, op. cit., pp. 114-115, (corsivi aggiunti).

<sup>125</sup> D. H. Lawrence, “Christs in the Tyrol”, in *Phoenix I*, op. cit., pp. 82-83.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 83.

dell'artista, "anguish" senza oggetto, si dava già come tensione verso il senso ("get at the meaning"). Mostrando l'orma di quell'intensità febbrile, l'opera non narra una vicenda, ma dà accesso a un sentire, lo lascia accadere, coinvolgendo l'osservatore secondo la medesima totalità di corpo e pensiero che l'ha prodotta. La sensazione dell'angoscia primitiva da cui nasce l'opera si traduce a sua volta in "comprensione" di chi la vede: "To see himself emerge out of the piece of timber, so that he can understand his own suffering, and see it take on itself the distinctness of an eternal thing".<sup>127</sup> Così nella scrittura Lawrence ha cercato di restituire al lettore l'intuizione "tattile" della bellezza, facendo sì che la fedeltà alla sensazione da parte dello scrittore agisse in tensione dialettica rispetto alla nominazione e alla forma grammaticale.

Lo sperimentalismo formale dell'*Ulysses*, d'altra parte, deve molto all'esplicito intento di lasciare che la forma di ogni episodio sia dettata dalle condizioni dei protagonisti e, più in generale, a un'interpretazione psicosomatica della creatività e della ricettività all'opera d'arte, che in Joyce fonde spunti nietzschiani o wagneriani con la tradizione religiosa dell'esercizio spirituale ("Composition of place. Ignatius Loyola, make haste to help me!" U 241). Joyce è sempre stato attento osservatore del modo in cui le determinanti psichiche e le condizioni fisiologiche si innestino le une sulle altre, non solo nell'attività creativa. Nel *Portrait of the Artist*, il sorgere dell' "ispirazione" poetica viene seguito nella sua manifestazione corporea:

A gradual warmth, a languorous weariness passed over him, descending along his spine from his closely cowled head. He felt it descend and, seeing himself as he lay, smiled. [...] A glow of desire kindled again his soul and fired and fulfilled all his body... *Are you not weary of ardent ways...*<sup>128</sup>.

È come se il verso si sprigionasse da un'incubazione fisica. Analogamente, quando più avanti nel romanzo Stephen modifica involontariamente un verso di T. Nashe, il testo

---

<sup>127</sup> D. H. Lawrence, "Christs in the Tyrol", in *Phoenix I*, op. cit., p. 83.

<sup>128</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London: Penguin, 2000, pp. 241-242.



nota ancora come il reperimento delle parole proceda dall'interezza della realtà esistenziale:

A louse crawled over the nape of his neck and, putting his thumb and forefinger deftly beneath his loose collar, he caught it. [...] But the tickling of the skin of his neck made his mind raw and red. The life of his body, illclad, louseeaten, made him close his eyelids in a sudden spasm of despair: and in the darkness he saw the brittle bright bodies of lice falling from the air and turning often as they fell. Yes; and it was not darkness that fell from the air. It was brightness. *Brightness falls from the air.* [...] His mind bred vermin. His thoughts were lice born of the sweat of sloth.<sup>129</sup>

Joyce registra come il pensiero e la memoria siano intimamente sottoposti a quella che per il giovane Stephen è ancora la “contaminazione” fondamentale: il corpo. La riflessione si incarna in metafore somatiche che stringono carne, pensiero e versificazione in un'unità inestricabile, come affermato da Nietzsche, secondo Ellmann conosciuto proprio negli anni del *Portrait*:

Non siamo ranocchi pensanti, apparecchi per obbiettivare e registrare, dai visceri congelati – noi dobbiamo generare costantemente i nostri pensieri dal nostro dolore e maternamente provvederli di tutto quel che abbiamo in noi di sangue, cuore, fuoco, piacere, passione, tormento, coscienza, destino, fatalità... non *possiamo* affatto agire diversamente.<sup>130</sup>

Il nuovo colore dell'arte irlandese che Mulligan attribuisce all'invenzione di Stephen, “snotgreen”, diventa così manifesto di una nozione unitaria tanto del pensiero quanto della produzione letteraria, emanante dalla carne dell'artista (Molly, “the flesh” è la terza persona della trinità artistica); è ben noto che Stephen urina quando scrive (U 62) e, come lascia i suoi versi sul brandello della lettera di Deasy, depone “the dry snot

---

<sup>129</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, op. cit., p. 254.

<sup>130</sup> F. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, Milano: Adelphi, 2007, pp. 30-32. Il volume figura nel catalogo della biblioteca triestina (cfr. R. Brown, *James Joyce and Sexuality*, Cambridge University Press, 1985, p. 203) ed è menzionato in “A Painful Case” (*Dubliners*, Penguin Classics, 1996, p. 125).

from his nostril... carefully', compiendo un atto in cui le parole di Mulligan hanno allertato il lettore a riconoscere un segno dell'arte.

Anche per Beckett, il corpo non è solo prigioniero della mortalità irredimibile ma veicola l'intuizione dell'essere in un modo che il pensiero non concede. La "visione" dell'esistenza in *Watt*, metaforizzata come l'impercettibile realizzarsi e crollare di un mucchio di sabbia, è tutt'uno con un patimento irrazionalizzabile di un "somenting" inesprimibile:

It was a slip like that I felt, that Tuesday afternoon, millions of little things moving all together out of their old place, into a new one nearby, and furtively, as though it were forbidden. [...] I did not need, need I add, see the thing happen, nor hear it, but *I perceived it with a perception so sensuous* that in comparison the impressions of a man buried alive in Lisbon on Lisbon's great day seem a frigid and artificial construction of the understanding<sup>131</sup>.

Il contemplante beckettiano, Arsene, è simile a un sepolto vivo poiché è in una sorta di fusione con la Terra e con tutta la presenza materiale del mondo che egli avverte di "aver arso". Allo stesso tempo, però, Beckett definisce tale acuta percezione come "sensuale" eppure non "dei sensi", ossia tale da comprendere il corpo in un modo che ne trascende la fisiologia. La riabilitazione dell'intuizione sensuale fa sì che il *sentimento* di una presenza che non si lascia concettualizzare venga posto in contrasto con la sua impossibile ricostruzione nell'"understanding". Analogamente, in *Molloy*, l'intuizione della vita si metaforizza come un interrimento del corpo, in cui esso cessa di essere percepito come l'involucro dell'uomo interiore e diviene potenza estatica:

And there was another noise, that of my life become the life of this garden as it rode the earth of deeps and wilderness. Yes, there were times when I forgot not only who I was, but that I was, forgot to be [...] Then I was no longer that sealed jar to which I owed my being so well preserved, but a wall gave way and filled with roots and tame stems for example...<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> S. Beckett, *Watt*, New York: Grove Press, 2007, p. 43, (corsivo aggiunto).

<sup>132</sup> S. Beckett, *Molloy*, New York: Grove Press, 2007, p. 49.

Un'identificazione mistica e carnale fa sì che il corpo paia assimilarsi materialmente alla vita del giardino e riempirsi di radici: così l'io si dimentica, perduto in un sentire assimilante, come quando Keats, ascoltando la pioggia per tutta la notte, sente di "marcire di pioggia come un chicco di grano"<sup>133</sup>.

Allo scrittore resta poi l'arduo compito di trasferire l'esperienza, acquisita in tale comunione silenziosa e singolare, al linguaggio, strumento della comunità umana: la lotta per riportare a logica e nominazione delle intuizioni di carattere fusionale e impersonale. Il risultato di tale sforzo è spesso avvertito come una pressione disarticolante che disfa o deforma il linguaggio ordinario: per Lawrence, l'intensità inesprimibile avvicina la scrittura all'ululato – rendendola "howling inarticulate"<sup>134</sup> – costringendola a lamentarsi disfatta. Joyce sceglie di ventriloquizzare il corpo riportandone i suoni ("Let my epitaph be. Karaaaaaaa. Written. I have. Prrrpffrrppfff. Done." U 376), dunque avvicinandosi a un dissolvimento della comunicazione. Oppure, vedremo, il romanzo *mima* il corpo passando per l'iconicità della lettera: procedimento che indica implicitamente una dimensione silenziosa soggiacente alla scrittura. Beckett, da allievo di Joyce ma da profondo meditatore della presenza incarnata, riconosce che l'ululato, il grido o, paradossalmente, le onomatopee del corpo costituirebbero l'unica espressione genuinamente soggettiva perché tale da liberare l'io dalla parola parassitaria e alienante di "they", l'umana moltitudine che occulta l'io nel noi.

E' chiaro che il nodo centrale fatto emergere da queste riflessioni è quello di una carnalità in cui si materializza un paradosso di singolarità assoluta e molteplicità, solo all'interno del quale la presenza può essere pensata e detta. L'espressione implica la riconduzione dell'estrema privatezza del sentire, nella quale il linguaggio si abolisce, a ciò che è *comune* e *comunicabile*. Quando Lawrence afferma che "No man has "feelings of his own"... Men can only feel the feelings they know how to feel"<sup>135</sup> egli si riferisce al problema dell'alienazione che il pensiero verbale e, dunque, la parola, esercitano rispetto alla stessa percezione soggettiva. Proprio in quanto arte del linguaggio, la letteratura rappresenta intrinsecamente il compiersi del difficile passaggio da un senso

---

<sup>133</sup> Lettera a J.H. Reynolds del 27 aprile 1818, in *Lettere sulla Poesia*, a cura di Nadia Fusini, Milano: Mondadori: 2005, p. 82.

<sup>134</sup> D. H. Lawrence, "The Good Man", in *Selected Literary Criticism*, op. cit., p. 258.

<sup>135</sup> *Ivi*, pp. 257-258.

patito nella singolarità inalienabile alla sua realizzazione verbale nel dominio dei molti. Eppure, proprio perché, se esiste, la scrittura ha compiuto tale traduzione, essa reca i segni di un processo di formazione del senso che spinge a considerarvi quel patire inesprimibile implicato come *traccia*.

Molto vicino alle riflessioni degli autori qui trattati è il saggio di Virginia Woolf “On Being Ill”, che affronta la relazione della parola e della scrittura al corpo permettendo di capire quale profonda rivoluzione avvenga a partire dal Modernismo. La scrittrice accosta la scrittura alla malattia, stato patico per eccellenza, in cui il corpo cessa di essere quel vetro trasparente al di qua del quale l’uomo interiore si affaccia al mondo, rendendo invece manifesto come esso imprima al reale la sua colorazione. Come sarà poi per Beckett, il corpo non è più un involucro strumentale, “sheat” o “pod”<sup>136</sup>, fodero o baccello, da cui la creatura interiore può dissociarsi e rappresentare la vita come “the doings of the mind” – realtà verbalizzabile – ma diventa l’assoluto *qui* della contemplazione, il luogo-momento da cui, riconsegnati a una privatezza che annulla l’io e la sua parola, si è in grado “to look round, to look up”<sup>137</sup>: capaci di un guardare-sentire che non passa per o precede le parole. Il corpo creativo è come il corpo malato perché corrisponde al fatto della singolarità assoluta dell’esperienza carnale che non può essere impartita e condivisa, e rispetto alla quale le parole rimandano all’indicibile vissuto, inalienabilmente privato, di chi le riceve: “the experience cannot be imparted and, as is always the way with these dumb things, his own suffering serves but to wake memories in his friend’s minds of *their* influenza, *their* aches and pains”<sup>138</sup>. La “compassione” è un’illusione linguistica. Come solitudine assoluta, “desert”, “virgin forest”, “snowfield... were man has not trodden”, il corpo malato, come il corpo creativo, sperimenta l’abolizione del linguaggio come strumento della comunità: è l’esperienza dell’uscita dall’umanità e dal suo dialetto (“Human beings do not go hand in hand the whole stretch of the way”), ove di necessità viene meno la lingua come capacità “to communicate”, di trasferire l’esperienza su un piano condivisibile. L’espressione, come uscita da sé e dalla privatezza, altro non è se non uno sforzo di “coltivare il deserto”, di

---

<sup>136</sup> V. Woolf, “On Being Ill”, in *Collected Essays*, London: The Hogarth Press, 1966, p. 196.

<sup>137</sup> *Ivi*, pp. 195-196.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 195.

riconduurre il primo patire obliterante a territorio umanizzato, accordando “l’esperienza del proprio voler dire al patrimonio del già detto”<sup>139</sup>. Così, il corpo malato e la creazione letteraria impongono una monadicità assoluta e, insieme, una perdita dell’individualità che coincidono con una “lesione del dire”<sup>140</sup>: si diviene “deserters”, nel duplice senso di coloro che si sono dissociati dall’esercito dei viventi, e di abitanti di un deserto, territorio completamente vergine ove si disfa la mappatura che il linguaggio ha impresso al reale. Cionondimeno, le presenze *toccano* quel deserto di contemplazione, puramente ricettivo, di cui V. Woolf sottolinea la passività: “That snowfield of the mind, where man has not trodden, is visited by the cloud, kissed by the falling petal...”<sup>141</sup>. La visita, il bacio, sono metafore di un contatto che elude il pensiero e accade nel silenzio del corpo, un ricevere che viene dall’esterno e che quasi sorprende. E’ questa una sorta di punto zero della presenza cui il soggetto di linguaggio regredisce ancora prima della creazione verbale, un contatto mistico – “silenzioso” e “dimentico di sé” – con le cose.

E’ per questo territorio vergine su cui il linguaggio ha perso presa, quando il corpo (inteso come patire carnale) è un “mostro”<sup>142</sup> – evidenza che rimanda solo a sé e in tale rimando annichilisce la parola – che transiterà l’“espressione”, risultato della spinta quasi somatica con cui “l’indeterminata “cosa”, il tema ancora nebuloso... per qualche ragione fa pressione per accedere alla rappresentabilità”<sup>143</sup>. In questo processo di restituzione, come uscita dal corpo, la parola deve “impazzire”<sup>144</sup> o babelizzarsi, portare le stigmate dell’esperienza solitaria e di un’intensità invisibile per la quale non esistono nomi, e ridistribuire ciò che ne resta nella forma. La nuova mappatura del deserto consiste nella creazione originaria di parole per un contenuto indistinto, attraverso il transito della sostanza verbale disfatta per la fucina somatica del senso, da cui essa riemerge come generazione sensuale: come quando il dolore costringe l’*individuo* a coniare “words for himself, and, taking his *pain* in one hand, and a lump of *pure sound*

---

<sup>139</sup> N. Fusini, “Virginia Woolf, o del tremore”, in *Nomi: dieci scritture femminili*, Roma: Donzelli, 1996, p. 63.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>141</sup> “On Being Ill”, op. cit., p. 198.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>143</sup> P. Montani, “Pathos”, in *Fuori campo*, Urbino: Quattro Venti, 1993, p. 14.

<sup>144</sup> N. Fusini, *Nomi*, op. cit., p. 80.

in the other (as perhaps the people of Babel did in the beginning), so to crush them together that a brand new word in the end drops out”<sup>145</sup>. Culinaria e/o officinale è la metafora woolfiana: una prima intensità provata carnalmente produce da sé la parola come una medicina. Da una parte c’è il corpo, dunque, e dall’altra la lingua ridotta a materia sonora, e quello che ne sortisce, l’espressione letteraria, è un succo di corpo e suono, verbo nel quale la potenza carnale espropriata dall’atto linguistico sopravvive nei segni di cui vive la forma. Dunque, nella scrittura, il corpo, seppure scritto, non cessa di mostrarsi come la palpabile pressione di un’intensità impedita che, nello sforzo di accedere all’espressione, deforma quasi per un eccesso di forza il suo veicolo. Il corpo è implicato nella scrittura quasi come sua causa rimossa: invisibile, ma postulato da una certa follia della forma, da quell’essersi fatto *idiot*a del linguaggio comune.

---

<sup>145</sup> “On Being Ill”, op. cit., p. 194, (corsivi aggiunto).

**CAPITOLO II**

**D. H. LAWRENCE**

***LADY CHATTERLEY'S LOVER: IL PARADOSSO***

D. H. LAWRENCE

*LADY CHATTERLEY'S LOVER: IL PARADOSSO*

---

2.1. "Stay there, O Soul". L'identità incarnata tra integrità e relazione.

*They climbed the steep ascent of heaven  
Through peril, toil, and pain:  
O God, to us may grace be given  
To scramble down again  
Climbing Down Pisgah*

L'intera opera lawrenciana può essere considerata una lunga meditazione sulla necessità di restituire centralità alla condizione incarnata. Tuttavia è nell'ultimo romanzo, *Lady Chatterley's Lover*, che i filoni riflessivi dell'intero corpus lawrenciano vengono a riunirsi in una coerenza: il corpo ritrovato come esso stesso cosciente; la critica all'identificazione del sé con un'essenza pensante e linguisticamente presentificabile; la polemica contro la riduzione del mondo a rappresentazione mentale, tale da implicare la negazione di ogni relazionalità; l'attacco a un certo antropocentrismo tecnocratico, che guarda alla natura materiale come risorsa utilizzabile, secondo Lawrence prodotto di un individualismo razionalista che dissocia l'uomo dalla potenza creativa originaria, la relazione con la quale insegna invece il corpo. Per Lawrence il corpo è simultaneamente realtà psichica, accesso a una "crucial and saving experience of Being"<sup>146</sup> incompatibile con ogni rappresentazione logico-razionale, e superamento

---

<sup>146</sup> M. Bell, *D. H. Lawrence: language and being*, Cambridge University Press, 1992, p. 226.



dell'individualità chiusa. Da tali posizione scaturisce la ricerca di una forma espressiva che a esso restituisca una voce superando i cliché tradizionali.

Come indica lo stesso Lawrence è la percezione di una discontinuità di relazione tra uomo e mondo ad aver trascinato in superficie temi tanto strettamente annodati nella coscienza Occidentale. In *Climbing Down Pisgah*, lo scrittore indica che “*Homo sum!* has changed its meaning for us”<sup>147</sup>: l’essere fiducioso nella corrispondenza tra ordine razionale e realtà esterna e nella conoscibilità di quest’ultima deve riconoscere la “vast living incomprehensibility” che si cela dietro le leggi razionali, e queste ultime come meri “settled habits”, che sa di essere egli stesso a imporre. Nessuna garanzia assicura più l’aderenza della rappresentazione mentale alle cose, per cui il mito della conoscenza come guadagnabile nel raccoglimento dell’anima in sé, in esclusivo affidamento a una pretesa essenza razionale dell’uomo, si rivela un sogno megalomane: “Man is a queer beast. He spends dozens of centuries *puffing himself up* and *drawing himself in*, and at last he has to be content to be just his own size, neither infinitely big nor infinitely little”.<sup>148</sup> “Man” era quell’essere che concepiva la propria essenza come accessibile nella concentrazione spirituale (“drawing himself in”) e ritrazione dal mondo, in un percorso di accrescimento ascensionale (“puffing himself up”), le coordinate che Foucault individua come simboliche dell’anima-soggetto. Se l’umanità ha perso la via “in the wilderness of the world chaos”<sup>149</sup>, la causa di questo smarrimento è per Lawrence aver identificato l’uomo con la coscienza razionale. È giunto il momento di scendere a terra e compiere un viaggio di sicuro meno gradevole dell’ascesa alle sublimi altezze concesse dalla vita dello spirito:

But when you have extended your consciousness, even to infinity, what then? Do you really become God? [...] But no! With a nasty bump you have to come down and realize that, in spite of your infinite comprehension, you are not really any other than you were before: not a bit more divine or superhuman or

---

<sup>147</sup> D. H. Lawrence, *Selected Essays*, London: Penguin, 1978, pp. 53-54.

<sup>148</sup> “Democracy”, *Selected Essays*, op. cit., p. 82, (corsivi aggiunti).

<sup>149</sup> “Books”, *Selected Essays*, op. cit., p. 44.

enlarged. Your *consciousness* is not *you*: that is the sad lesson you learn in your superhuman flight of infinite understanding.<sup>150</sup>

In luogo dell'ingigantimento promesso dalla fede nel potere dell'intelletto, l'uomo deve reimparare la finitudine:

All the extended consciousness that ranged the infinite heavens must sleep under the thatch of your hair at night: and you are only you, and your *spirit* is only a bird in your tree, that flies, and then settles, whistles and then is silent [...] The last lesson? – Ah, the lesson of [man's] own fingers: himself: the little identity; little, but real.<sup>151</sup>

Tuttavia, l'identità finita dell'uomo, coincidente col suo essere corporeo, deve essere emancipata dal rapporto negativo con l'infinito che aveva caratterizzato il pensiero classico, entro il quale “la finitudine rende[va] conto delle *forme negative* che sono il *corpo*, il *bisogno*, il *linguaggio*, e la *conoscenza limitata* che se ne può avere”<sup>152</sup>. Al contrario, in una concezione della finitezza in esclusivo rimando a se stessa, “il modo d'essere della vita, e il fatto che questa non possa esistere senza prescrivermi le sue forme, mi sono dati, fondamentalmente, dal mio corpo”<sup>153</sup>. È in questo quadro che si iscrive l'abbandono della visione dualistica che divideva l'uomo in una sostanza eterna e metafisica, l'anima, e una finita ed empirica, il corpo, assegnando l'onere dell'accesso a sé a una psiche depurata dalle passioni, la mente. Collocare l'essenza umana dalla parte dell'anima significava dotarla di un legame privilegiato con l'infinito, e guardare alla natura materiale come qualcosa da trascendere. Al contrario, “to seize the soul by the scruff of her neck and plant her down among the postherds”, come scrive Lawrence, traduceva la necessità di ricollocare il valore supremo nell'esistenza terrena, liberando le presenze concrete dalla prescrittività del mondo ideale e, da quella concretezza, far ritorno all'uomo: ovvero a un essere finito, individuato, determinato dalla relazione con

---

<sup>150</sup> “Democracy”, *Selected Essays*, op. cit., p. 81

<sup>151</sup> “Democracy”, op. cit., p. 82.

<sup>152</sup> Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Milano: Rizzoli, 1998, pp. 339-341.

<sup>153</sup> *Ivi*.

l'esterno. La litania che conclude il saggio americano dedicato a Whitman, va letta sullo sfondo di questa frattura:

Stay there. Stay in the flesh. Stay in the limbs and lips and in the belly. Stay in the breast and womb. Stay there, O Soul, where you belong. Stay in the dark limbs of negroes. Stay in the body of the prostitute. Stay in the sick flesh of the syphilitic. Stay in the marsh where the calamus grows. *Stay there, Soul, where you belong.[...] Not "above". Not even "within".* The soul is neither "above" nor "within". It is a wayfarer down the open road.<sup>154</sup>

L'anima non trova più le sue mete nella trascendenza ("above") né nel raccoglimento in sé ("within"). La verità dell'essere va cercata "down the open road", nella relazione col mondo che solo l'accettazione del corpo può schiudere. Rifiutando il divorzio tra conoscenza e corpo, Lawrence afferma che esso possa conoscere, "Oh, yes, my body, me alive, *knows*, and knows intensely"<sup>155</sup>, mentre cosa sia il sé non è rivelato dall'autoscopia della coscienza ("Your *consciousness* is not *you*"<sup>156</sup>) ma dal recupero del contatto con la "little identity", quella dell'uomo come essere naturale, che comprende il corpo in modo fondante.

Che uno dei temi portanti del *Lady Chatterley's Lover* sia proprio la relazione tra anima e corpo è attestato da un commento di Frieda Weekley in una lettera al figlio dell'ottobre 1926, in cui ella riporta che Lawrence sta scrivendo "a short long story, always breaking new ground, the curious class feeling this time or rather *the soul against the body...*"<sup>157</sup>. Argomento del romanzo non è l'opposizione tra "anima e corpo" – che anzi Lawrence intende superare – ma quella tra contrarie nozioni dell'uomo: "mental-lifer"<sup>158</sup> o un "incarnate mystery"<sup>159</sup>, soggetto spirituale o soggetto incarnato. Frieda si

---

<sup>154</sup> D. H. Lawrence, "Whitman", in *Selected Literary Criticism*, ed. by Anthony Beal, NY: Viking, 1956, p. 401, corsivo aggiunto.

<sup>155</sup> D. H. Lawrence, "Why the Novel Matters", in *Phoenix I*, op. cit., p. 534.

<sup>156</sup> Cfr. sopra, n.4.

<sup>157</sup> citato da David Ellis, *Dying Game, The Cambridge Biography of D.H. Lawrence*, Vol. III, Cambridge University Press, 1998, p. 324, corsivo aggiunto.

<sup>158</sup> D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, London: Penguin, 2003, p. 34. D'ora in avanti designato come LCL.

<sup>159</sup> "Democracy", *Selected Essays*, op. cit., p. 90.

riferisce alla prima stesura del romanzo. Parallelamente all'attenuazione del conflitto sociale, nella versione del 1928 si accentua la riflessione sulla vita del corpo, che porta l'autore a soffermarsi in dettaglio sugli incontri dei due amanti, prima riferiti secondo la convenzionale tecnica dell'elisione. Ed è proprio la volontà di riconoscere un valore significativo all'esperienza carnale che spinge Lawrence a cercare un modo espressivo che, superando i *cliché*, renda giustizia al sapere del corpo: l'ultima sfida artistica fu anche la più intensa.

Come egli ha indicato nel saggio esplicativo al *Lady Chatterley's Lover*, non possiamo comprendere il sapere del corpo poiché la nostra mente non lo interpreta in modo appropriato, riconducendolo a una mappatura precostituita:

The mind has a stereotyped set of ideas and “feelings”, and the body is made to act up, like a trained dog: [...] The body's life is the life of sensations and emotions. [...] All the emotions belong to the body and are only recognised by the mind.[...] How different they are mental feeling and real feelings.<sup>160</sup>

La mente “ri-conosce” emozioni e sensazioni, ovvero può solo ricondurre la loro infinita varietà alla gamma del già noto e del nominabile. Poiché, per Lawrence, la vita “is only bearable when body and mind are in harmony”, l'equilibrio può realizzarsi solo risintonizzando la mente su quell'in-discreto e multiforme sapere carnale che precede l'articolazione logica. È così che, al romanziere, si impone la necessità di ampliare la sfera espressiva, la capacità discretizzante che riguarda le emozioni e le rivelazioni che nel corpo hanno luogo. In “The Novel and the Feelings” Lawrence lamenta proprio il fatto che “we have no language for the feelings” al di là delle parole tramandate, e che pertanto “our feelings do not even exist for us”<sup>161</sup>: non possiamo conoscerli, li ri-conosciamo. Dunque lo scrittore si sforza di dare espressione al contatto con la vita quale nel corpo si realizza, lottando per portare l'informe sconosciuto nel dominio

---

<sup>160</sup> “A Propos of Lady Chatterley's Lover”, *The Phoenix Edition of D. H. Lawrence, vol. II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works*, ed. by Warren Roberts and Harry T. Moore, Heinemann: London, 1936, pp. 492-493.

<sup>161</sup> *Phoenix I: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, ed. By Edward McDonanld, London: Heinemann, 1961, p. 757.

della coscienza verbale: “the struggle for verbal consciousness should not be left out in art. It is a very great part of life... It is the passionate struggle into conscious being”<sup>162</sup>.

Non è un’istanza disciplinante che motiva la ricerca verbale lawrenciana, il desiderio di dare sistemazione alle emozioni nella lucidità della ragione, quanto la volontà di spostare il nucleo umano fondamentale dalla coscienza razionale al corpo come espressione di una forza vitale primaria. Così, in risposta polemica a Edward Garnett che lo incitava a seguire la convenzione vittoriana del “personaggio”, Lawrence obietta che questo non è che l’espressione di una coerenza a uno schema morale prefissato, che si esplica nell’autopsia di un *ego* e nelle valutazioni di una *coscienza* che si osserva ma resta tutta presa nella sua interiorità, rappresentandosi il mondo come fatto mentale: “I don’t care so much about what the woman *feels* – in the ordinary usage of the word. That presumes an *ego* to feel with”<sup>163</sup>. Al contrario, a Lawrence interessa il personaggio in quanto espressione di una forza vitale che precede l’ego e lo rende costitutivamente incompiuto eppure fedele a sé, come egli afferma nella più famosa sezione della lettera:

You mustn’t look in my novel for the old stable ego of the character. *There is another ego*, according to whose action the individual is unrecognizable, and passes through, as it were, *allotropic states* which it needs a deeper sense than any we have been used to exercise, to discover [that they] are states of the same single radically-unchanged element.<sup>164</sup>

Se l’ego cosciente è paragonabile al diamante, a interessare Lawrence è il carbonio che ne costituisce la sostanza. Mentre il romanzo tradizionale “would trace the history of the diamond”, ritraendo l’esistenza come serie dei vissuti spirituali per come essi si presentano nella coscienza del personaggio, Lawrence intende mostrare ciò che “[a being] *is* – inhumanly, physiologically, materially”<sup>165</sup>. Dunque, laddove l’ego cosciente non incuriosisce lo scrittore poiché è essenzialmente *stable*, qualcosa di già dato,

---

<sup>162</sup> ‘Foreword to Women in Love’, in *Phoenix*, II, op. cit., p. 276.

<sup>163</sup> Lettera a E. Garnett, 5 June 1914, *The Letters of D. H. Lawrence*, Vol. II, ed. By G. Zytaruk and J. Boulton, Cambridge University Press, 1981, p. 183.

<sup>164</sup> *Ivi*, p.183

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 183.

l'identità che egli cerca di cogliere ("another ego") è quella che transita per l'"unrecognizable", trovandosi grazie a una successione di stati "allotropi", quelli, cioè, che prendono forma da ciò che è diverso, straniero all'io.

Dunque, per Lawrence, non esiste coscienza autentica se non quella che si guadagna attraverso l'eterofilia inscritta a priori nel corpo. Esso è infatti l'*incompletezza* per eccellenza: "what a frail, easily hurt, rather pathetic thing a human body is, naked; somehow a little unfinished, incomplete!" pensa Constance di fronte allo specchio (LCL, 71); Mellors ha la stessa intuizione: "He felt cruelly his own unfinished nature. He felt his own unfinished condition of aloness cruelly... the cruel sense of unfinished aloness." (LCL, 152). I momenti introspettivi vedono i personaggi riflettere sulla propria condizione incarnata constatando la mancanza, e dunque la dipendenza, che nel corpo si materializza. Vivere implica un'apertura necessaria benché sofferta, poiché il corpo è irrinunciabilmente *bisogno*:

"It's life," he said. There is no keeping clear. And if you do keep clear you may almost as well die. So if I've got *to be broken open again*, I have." (LCL 123) (corsivo aggiunto.)

La vita come apertura forzata: è il commento di Mellors dopo il primo rapporto sessuale con Constance; è proprio il corpo, dunque, a realizzare la connessione dinamica con l'esterno che evita la morte spirituale: "She had connected him up again" (LCL, 124).

Così per Lawrence l'anima-coscienza non coincide più con quella sostanza autonoma e precedente rispetto ai predicati dell'esperienza con cui il "personaggio" come centro di coscienza intratteneva una stretta parentela. Per lui l'individualità è indiscutibilmente incarnata e si realizza nell'esistenza: "A soul is something that forms and fulfils itself in my *contacts*, my *living touch* with people" <sup>166</sup>. "Soul" esprime ora il sentirsi del corpo, il fatto che il sé-corpo venga a sé come un essere toccato: "she knew herself touched"

---

<sup>166</sup> "We Need One Another", *Phoenix* I, op. cit., p. 192, (corsivi aggiunti).

(LCL 184) è il pensiero di Constance nel momento della sua rinascita, come se l'antico "conosci te stesso" non possa ormai non passare per un tocco, dunque *per l'altro*. L'anima è ora l'interezza di una vita emotiva estesa come il corpo ("by my soul I mean my wholeness"), un sentirsi che passa sempre per il non-io, realizzandosi nell'apertura che marchia l'organismo:

Each organism only *lives through* contact with other matter, assimilation, and contact with other life, which means assimilation of new vibrations, non-material. Each individual organism *is vivified by* intimate contact with fellow organisms: up to a certain point. So man. He breaths the air into him, he swallows food and water. But more than this. He takes into him the life of his fellow men, with whom he comes into contact, and he gives back life to them... When it is a whole contact, we call it love.<sup>167</sup>

L'importanza che Lawrence assegna al "contatto", e dunque al corpo nell'esistenza, nasce dall'intuizione dell'intima transività del vivere, del fatto di considerare la vita come ciò che si realizza sempre "*through*" qualcos'altro da sé: un'attuazione i cui oggetti ("air, food, water... the life of fellow men") costituiscono l'irrinunciabile nutrimento, "la grana stessa dell'essere"<sup>168</sup> in assenza dei quali esso disumanamente si contrae. Vivere è allora sempre una dipendenza da contenuti particolari, un "essere messi in vita" ("to be vivified by...") che trova nell'esteriorità il suo agente. E' solo in questa subordinazione primaria che un io reperisce successivamente il proprio consistere indipendente, essendo donato a sé tramite la Relazione, come si legge in "*Morality and the Novel*":

If we think about it, we find that our life consists in this achieving of a pure *relationship* between ourselves and the living universe about us. *This is how I "save*

---

<sup>167</sup> D. H. Lawrence, "Edgar Alla Poe", in *Selected Literary Criticism*, op. cit., p. 331, (corsivi aggiunti).

<sup>168</sup> E. Levinas, *Totalità e infinito*, Milano: Jaca Book, 1977, p. 111.

*my soul*” by accomplishing a pure *relationship* between me and another person, me and other people, me and a nation, me and a race of men, me and the animals ... This, if we knew it, is our life and our eternity: the subtle perfected *relationship* between me and my whole circumambient universe<sup>169</sup>.

L'idea della “salvezza” individuale, tale da attuarsi nell'immunizzazione del sé rispetto a tutti i contatti *alteranti*, viene reinterpretata da Lawrence nel senso antitetico della necessità del contatto e della commistione. Se la salvezza, come indica Foucault, è anche una metafora dell'accesso a sé<sup>170</sup>, Lawrence indica nell'esteriorità l'intimo consistere di tale accesso. Persino il sesso, considerato il tema lawrenciano per eccellenza, lo è in quanto forma emblematica del contatto vitale che rompe la circolarità solipsistica dell'io<sup>171</sup>, senza il quale non si dà vita ma quella forma di paralisi che nel *Lady Chatterley* è Clifford, “the great I AM”, l'ego spirituale, a “incarnare”.

Egli è descritto come “entirely wrapped up in himself” (LCL 53), prototipo dell'individualista la cui filosofia esistenziale risponde alla logica dell'immunizzazione:

Isn't the whole problem of life the slow building up of an *integral* personality, through the years? living an *integrated* life? There's no point in a *disintegrated* life... But only do these things so that you have an *integrated* life, that makes a long harmonious thing. (LCL, 45) (corsivi aggiunti)

L'insistenza dell'autore sul campo semantico di “integer”, ciò che è intero ma anche ciò che resta puro, non lascia dubbi sul fatto che egli intenda sottolineare il rifiuto radicale della mescolanza che Clifford simbolizza. Constance riassume tale atteggiamento con la frase “hold your own and enjoy the satisfaction of holding it” (LCL, 73), che, rinnovando la metafora morta (“stare sulle sue”) parla esattamente della disposizione

---

<sup>169</sup> *Selected Literary Criticism*, op. cit., p. 109 (corsivi aggiunti).

<sup>170</sup> *L'ermeneutica del soggetto*, Milano: Feltrinelli, 2001, p. 163.

<sup>171</sup> “And so with men and women. It is relationship to one another that they have their true individuality and their distinct being: in contact, not out of contact. But it is no more sex than sunshine on the grass is sex. It is a living contact, give and take”. D. H. Lawrence, “We Need One Another”, *Phoenix I*, op. cit., p. 191.



del marito come di un “tenersi il proprio”, una fobia di contaminazione e una pretesa di autosufficienza. Ciò che bisogna negare affinché il soggetto spirituale si mantenga è proprio il corpo che, in quanto bisogno e desiderio, rappresenta una spinta eteroclita. Esso, oltre che perturbare la ragione per via delle passioni, “rimescola” (*ekplétei*), come si afferma nel *Fedone*, ovvero mischia, ma anche flette in fuori, compie il contrario dell’aspirazione all’integrità. In uno dei brevi dialoghi filosofici sulla relazione tra civilizzazione e corpo che hanno luogo nel romanzo, Olive Strangeways riporta l’auspicio che nel futuro “babies would be bred in bottles and women would be *immunised*”, mentre un convitato aggiunge: “if civilisation is any good, it has to help us to forget our bodies... It’s quite time man began to improve on his own nature” (LCL 76). L’imperfezione umana consisterebbe proprio nella costitutiva contaminazione cui il corpo costringe; esso, la grande istanza centrifuga, è contrario alla costituzione di “wholesome men”, uomini integri, appunto, il cui ego dimora completamente presso di sé. E dunque, l’io come presenza autonoma e autarchica, “the glass tower of imperviousness”<sup>172</sup>, può ergersi solo sulla negazione del corpo, che sempre impone quale base vitale lo scambio e gli stati allotropici di cui Lawrence scrive nella lettera a Garnett. Non per nulla, uno dei sogni tecnocratici di Clifford è quello di produrre da sé il carburante necessario alle proprie miniere: “I’ll use my fuel myself” (LCL 158); e, in un delirio di potenza, egli giunge persino ad affermare: “I might even... have a child of my own” (LCL, 115). Una sera, durante la sessione di lettura che conclude abitualmente la giornata dei Chatterley, Clifford, sempre “egoistically concerned with the future of his own ego”, in tutto e per tutto soggetto spirituale, mostra entusiasmo per un trattato scientifico-religioso (del genere, notiamo, che Lawrence potrebbe aver letto in giovinezza), nel quale si afferma che:

The universe shows us two aspects: on one side it is physically wasting, on the other it is spiritually ascending... The physical world, as we at present know it, will be represented by a ripple barely to be distinguished from nonentity... There is no denying [your physique] is an encumbrance. (LCL, 248-249)

---

<sup>172</sup> “Nobody Loves Me”, in *Selected Essays*, op. cit., p. 42.

Per l'istanza razional-spirituale che Clifford rappresenta, il corpo è quanto di imperfetto c'è da superare nella natura umana, un'imperfezione in senso morale, del tutto negativo. Per Constance, invece, che replica con un secco "Then let it ascend, so long as it leaves me safely and solidly physically here below", è dall'imperfezione intesa come incompletezza che scaturisce la relazione e dunque ogni possibilità di completamento e di adempimento<sup>173</sup>.

Il fatto che, dopo Cartesio, sia definitivamente fissata in Occidente la confluenza dell'anima razionale, ormai "mente", e di quella immortale e disincarnata creata da Dio, che accede al proprio essere pensandosi, dunque senza valicare i confini di sé, dà luogo al miraggio solipsistico che Lawrence chiama "the grand isolation":

We all want to be absolute, and sufficient unto ourselves. And it is a great blow to our self-esteem that we simply need another human being... And "Alone I did it!" says the Christian whose soul is saved... The soul in heaven is supremely individual, absolved from every relationship... In heaven there is neither marriage nor love, nor friendship nor fatherhood nor motherhood, nor sister nor brother nor cousin: there is just me in my perfected isolation<sup>174</sup>.

L'anima individuale e sciolta da ogni legame è per Lawrence il modello della soggettività autofondante ("we all want to be absolute") e autoappagante ("sufficient unto ourselves") di cui egli avverte l'inadeguatezza, di quella fede nell'integrità di un *ego* la cui assolutezza nell'aldilà non è che il riflesso perfezionato e ingrandito. L'isolamento e la purezza rappresentano invece la negazione della vita nell'ambito di un diverso

---

<sup>173</sup> È dunque chiaro il ruolo vitale dell'Eros: "Come figlio di Penia ("povertà", "penuria", "mancanza") e Poros ("via", "passaggio"...)"espediente per accedere", "acquisto") Eros è il farsi strada della mancanza, è la ricerca dell'espedito per soddisfarla. Come mancanza, la sua apparizione è un atto infondato che trova insopportabile ogni gesto della ripetizione, della regola che ribadisce se stessa". (Umberto Galimberti, *Gli equivoci dell'anima*, Milano: Feltrinelli, 2003, p. 229, in riferimento a *Convito*, 203, b-c). Il corpo erotico, come corpo di desiderio, corpo *mancante* per eccellenza, costituisce la principale smentita dei sogni di interezza e autarchia di Clifford.

<sup>174</sup> "We Need One Another", *Phoenix I*, op. cit., p. 188.

rapporto con l'infinito: non più dimensione trasfigurante e de-naturante dell'ego spirituale, ma apertura infinitaria concessa dalla presenza materiale.

**II.2. Corpo, mente, linguaggio. L'anima e la verità; analiticità e simbolicità; mediabilità e privatezza; distanza e contatto. Il corpo conoscente ma intraducibile.**

Il paradigma della “concentrazione” dell'anima in se stessa sorregge il soggetto individuale la cui integrità è salvaguardata contro la forza dissolvente del corpo, ma soprattutto la relazione esclusiva dell'anima con la verità. Ciò che Lawrence non esplicita nel passo appena citato, salvo come vedremo farlo altrove, è che “the old stable ego”, dalla cui crisi nasce l'attenzione al fatto del corpo, è di natura logico-verbale:

È o non è *nel lavoro mentale* – e non in altro – che si fa trasparente all'anima questa o quella delle vere entità? [...] E che altro è questa solenne pulizia, di cui ragioniamo, se non *il ritirarsi estremo dell'anima dalla carne*, l'addestrarsi a un isolamento sovrano e assoluto dal corpo, *in integro dialogo con se stessa*, l'abitare in perfetta solitudine, nei limiti umani, oggi e in futuro, slegata, quasi dalla trappola della carne?<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Platone, *Fedone* (67, c-d), trad. di Ezio Savino, Milano: Mondadori, 1991, pp. 293 e 299, corsivo aggiunto.

Come Socrate enuncia nel *Fedone*, unico modo per raggiungere la verità è il lavoro mentale, o il dialogo dell'anima con se stessa, operazioni che si effettuano “*en to logizesthai*”, in un pensiero che nomina le cose e le loro relazioni. La carne, al contrario è “la negazione del pensare”<sup>176</sup>. Il dialogo platonico sancisce la separazione strutturale di corpo e significato e assegna l'accesso al vero al pensiero verbale. *Lady Chatterley's Lover* polemizza apertamente contro questa posizione:

The *logical mind* pretends to rule the roost, and the roost turns into pure hate. [...] My heart's as dumb as a potato, my penis droops and never lifts its head up, I dare rather cut him clean off than say “shit!” in front of my mother and my aunt... I'm only a mental-lifer. [...] And Socrates started it.” (LCL, 39-40)

L'opposizione che altrove nell'opera lawrenciana riguarda solo *mind consciousness* e *blood consciousness*, si precisa nell'ultimo romanzo come tra *logical mind*, ragione discorsiva, e coscienza *simbolica*, un sapere della compresenza e dell'estasi che trova stanza nel corpo. Come luogo della commistione e dell'unione, il corpo è la resistenza al *legein*, all'istituzione di nessi tra le cose, alla loro raccolta in un ordine dicibile che presuppone la distanza (“speech travels between the separate parts”<sup>177</sup>) e la mediabilità. Dal momento che il corpo conosce per contatto diretto, fisicamente o emotivamente<sup>178</sup>, è in quanto *abolizione della distanza* che esso annulla la condizione di esistenza del *legein*, dell'istituzione di legami tra le cose in un ordine percorribile. La conoscenza logica è infatti dicibile, scambiabile nella distanza e, pertanto, redenta dal fatto invalicabile della privatezza che si esperisce nel contatto:

---

<sup>176</sup> Platone, *Fedone*, op. cit., p. 297.

<sup>177</sup> D. H. Lawrence, *Women in Love*, Washington: Bantam Books, 1996, p. 414.

<sup>178</sup> Aristotele, nel *De Anima*, osserva che l'organo della carne è il tatto, facoltà comune a tutti i corpi: “È necessario perciò che il corpo sia l'intermediario naturalmente aderente della facoltà tattile, attraverso il quale si producono più sensazioni... col venire a contatto diretto coi sensibili. [...] Ora senza il tatto non è possibile sussistere nessun'altra sensazione”. (in *Opere*, vol. 4, trad. di Renato Laurenti e Gabriele Giannantoni, Laterza, Bari, 2004, pp. 156-190)

We're free *to talk* to anybody; so why shouldn't we be free *to make love* to any woman who inclines us that way?

It's just *an interchange of sensations instead of ideas*, so why not?

"It's an amusing idea, Charlie," said Dukes, "that sex is just another form of talk, where *you act* the words *instead of saying* them." (LCL, 32-33) (corsivi aggiunti)

Le sensazioni, l'azione, il fare, che si attuano nel contatto diretto, si oppongono al "saying", alle "ideas" e al "talk" che si istituiscono nella distanza tra i corpi e tra questi e le cose, come ai rapporti sessuali impossibili tra Constance e Clifford si sostituiscono le "stories" scritte dal marito, e all'astinenza tra Constance e Mellors la lettera scritta dall'amante che chiude il romanzo.

La conoscenza che si scambia attraverso il linguaggio è anche opinione condivisibile, mediabile, fatto della comunità. E, in quanto tale, basata sull'esclusione del corpo femminile: nella piccola comunità spirituale che si raccoglie a Wragby, persino i personaggi cui l'autore affida opinioni più affini alle proprie possono *parlare* dell'equivalenza della relazione fisica al discorso intellettuale, eppure si bloccano non appena Constance, presenza fino ad allora silenziosa ("She had to sit *mum*", LCL 34, c. a.) prende la parola, rendendo così attivo il proprio corpo in quello spazio pubblico che è la *hall*. Come scrive A. Cavarero, "di muliebre sostanza è la tremenda natura del corpo discacciato, né potrebbe essere altrimenti in [una comunità] logocentrica (o, come anche giustamente si dice fallologocentrica) dove i maschi liberi hanno riservato a sé la potenza del *logos*, sradicandosi da un'esistenza carnale sentita come perturbante ancoraggio a una vita prelogica, preumana e quasi animale"<sup>179</sup>. La zona in cui a Constance è concesso esprimersi è la stanza privata, quella remota dallo spazio pubblico, al piano superiore. "The life of the mind", dunque, la vita che si esercita e si perpetua attraverso il linguaggio, esclude anche per questa via la corporeità come origine femminile rinnegata ("mum" rinvia anche a "mamma"), che sarà invece l'esperienza del contatto e dell'averbalità a riaffermare.

---

<sup>179</sup> A. Cavarero, *Corpo in figure*, Milano: Feltrinelli, 1995, p. 10.

*Lady Chatterley's Lover* sottolinea il carattere frammentante della conoscenza mentale, per Lawrence fondamentalmente *analisi*, contrapposto al “knowing in terms of *togetherness*”<sup>180</sup>, proprio della coscienza sim-bolica – del “tenere insieme” – che appartiene al corpo. L'unica speranza di un conoscere non parcellizzante che rispetti l'interezza dell'individuo risiede proprio nel recuperare alla coscienza (e alla condotta morale) le intuizioni del corpo:

Real knowledge comes out of the whole *corpus* of the consciousness; out of your belly and your penis as much as out of your brain and mind. The mind can only *analyse* and rationalise. [...] While you live your life, you are in some way an *organic whole* with life. But once you start the mental life you pluck the apple...(LCL, 37)  
(c.a.)

La convinzione che la coscienza debba ritrovare la sua interezza imparando ad ascoltare il corpo (la scelta del latino “corpus” non è casuale) realizza un vero e proprio capovolgimento nell'organizzazione del romanzo per quanto riguarda la “psicologia” di Constance, *focus* di analisi privilegiato. In luogo di subordinare il corpo all'elucidazione dei dissidi morali o sentimentali che hanno luogo nella coscienza, Lawrence fa precedere l'analisi delle emozioni carnali per individuare in queste il movente dell'azione e affida dunque ad esse l'avanzamento dell'azione romanzesca. Si tratta però di un ascolto difficile, che Constance deve imparare un po' per volta, di contenuti ai quali la coscienza, inizialmente, non ha accesso:

...a restlessness was taking possession of her like madness. It twitched her limbs when she didn't want to twitch them, it jerked her spine when she didn't want to jerk upright but preferred to rest comfortably... It made her heart beat for no reason... (LCL, 18)

---

<sup>180</sup> A propos of “Lady Chatterley's Lover”, *Phoenix II*, op. cit., p. 512.

Connie had received the shock of vision in her womb, and she knew it; it lay inside her. But with her mind she was inclined to ridicule. (LCL, 68)

...Exasperation and irritation had got hold of her lower body, she couldn't escape (LCL, 77)

...She felt she had always really disliked him. Not hate: there was no passion in it. But a profound physical dislike. Almost it seemed to her, she had married him because she disliked him, in a secret, physical sort of way. (LCL, 100)

La vera formazione di Constance consiste nell'imparare a decifrare il mormorio e le intuizioni del proprio sangue, nonché ad agire in base a esse. La serie dei passi citati intende mostrare lo sviluppo di Constance da un primo momento in cui il corpo già conosce a suo modo un'informazione (l'irrequietezza, l'irritazione, la bellezza) ma l'analisi razionale non è in grado di cogliere nessun messaggio ("with her mind she was inclined to ridicule"), a uno in cui ella è in grado di decifrare le intuizioni prima confuse e di attribuire loro un significato. Dunque, a interessare Lawrence non è il corpo come declinazione di un irrazionalismo polemico, come sarà in alcuni esiti del Surrealismo, e neppure limitarsi a narrare ciò che il corpo sente, fatto che sfocerebbe semmai nel sensazionalismo, bensì lo sforzo di traduzione alla coscienza delle intuizioni carnali, abilità che va recuperata contro l'"atrophied condition of the intuitive faculties"<sup>181</sup> che a sua detta affligge la società novecentesca. Una delle idee che Lawrence non ha mai abbandonato nel corso della sua carriera è proprio quella della "blood-consciousness", benché l'esperienza di romanziere l'abbia trasformata da incerta idea pseudo-scientifica dei saggi degli anni Venti (*Psychoanalysis and the Unconscious* e *Fantasia of the Unconscious*) a raffinato principio narrativo. I saggi coevi al *Lady Chatterley* ripropongono dunque la tematica, evoluta nel senso della ricerca espressiva:

---

<sup>181</sup> "Sex Versus Loveliness", in *Selected Essays*, op. cit., p. 14.

For we assert that the blood has a perfect but untranslatable consciousness of its own... [It] is the substance of the soul, and of the deepest consciousness. It is by blood that we are: and it is by the heart and the liver that we live and move and have our being. In the blood, knowing and being, or feeling, are one and undivided<sup>182</sup>.

Lawrence riconosce il permanere di una fondamentale “intraducibilità” del corpo nel regno del discreto e del condivisibile proprio della coscienza razionale. Eppure nutre la speranza che la lingua, forzata dall’artista nello sforzo dell’ascolto, riesca ad avvicinarsi il più possibile, recuperando un’autenticità al di là della convenzione:

Men can only feel the feelings they know how to feel. [...] This is our true bondage. This is the agony... [...] It is like a deaf-mute trying to speak. Something is inadequate in the expression-apparatus, and we hear strange howlings. So we are now howling inarticulate, because *what is yeastily working in us has no voice and no language*.<sup>183</sup>

Sebbene il corpo appaia agli antipodi del linguaggio, la meraviglia che esso riserva per Lawrence è il lasciare affiorare un intimo “what” che si sente “working in us” sebbene non abbia voce né lingua per dirsi. E’ chiaro che la parola del corpo è più vicina al *mùein* che al *lèghein*, più alla conoscenza mistica che a quella logico-verbale. Il corpo, per Lawrence, non costituisce l’indicibilità in quanto limite negativo contro cui si infrange il pensiero, bensì una ricca riserva di significato cui il pensiero può attingere, l’unica, anzi, che possa riproporre una versione della trascendenza ancora credibile.

---

<sup>182</sup> “A Propos of “Lady Chatterley’s Lover””, *Phoenix II*, op. cit., p. 505.

<sup>183</sup> “The Good Man”, in *Selected Literary Criticism*, op. cit., p. 258, (corsivo aggiunto).



## 2. 3: Toccare la vita: il corpo contro la follia del solipsismo

*Four gray walls and four grey towers  
Overlook a space of flowers  
And the silent isle embowers  
The Lady of Shalott  
A. Tennyson, The Lady of Shalott*

Abbiamo visto come Lawrence si sforzi di mostrare che al corpo pertenga un'intrinseca capacità conoscitiva, che precede la coscienza razionale e la relazione logica col mondo. Quest'ultima viene equata nel *Lady Chatterley* con la "critical activity" e come tale contrapposta a un conoscere di diverso segno, che coinvolge l'uomo nell'interezza del suo essere:

But once you start the mental life you pluck the apple. You've *severed the connection* between the apple and the tree... (LCL 37) (corsivo aggiunto)

Il problema che Lawrence individua in un modo di relazione col mondo e di costituzione della soggettività che lasci da parte il corpo affidandosi *in toto* alla potenza rappresentativa della mente è proprio l'interruzione del contatto con le cose, la sostituzione della presenza tangibile con la sua riduzione a segno inserito in un ordine. Il saggio *A propos of "Lady Chatterley's Lover"* puntualizza in modo chiaro la tematica, polemizzando contro la conoscenza razionale intesa come costruzione solipsistica:

The world of reason and science, the moon, a dead lump of earth, the sun, so much gas with spots: this is the dry and sterile world *the abstracted mind* inhabits... which we know in our pettifogging *apartness*. [...] The two ways of knowing, for man, are knowing in terms of *apartness, which is mental, rational, scientific*, and

knowing in terms of *togetherness*... the togetherness of the body, the sex, the emotions the passions, with the earth and sun and stars<sup>184</sup>.

Nel tessuto simbolico lawrenciano, l'astrazione propria della conoscenza razionale (*"abstracted mind"*) si lega alla separatezza (*"apartness"*), ovvero al dimorare della coscienza nell'autoreferenzialità delle sue rappresentazioni. Lawrence invoca invece un modo di conoscenza fondato sul contatto e sulla compartecipazione, quale solo l'implicazione diretta costituita dall'accettazione della presenza incarnata può dischiudere. Proprio della *"mind consciousness"* come Lawrence la analizza è la capacità di tradurre la sostanza del mondo e la carne dell'io nei loro sostituti verbali, di snaturare la concretezza in una perenne testualizzazione, fino a che l'uomo stesso non si riduce a *"mouthpiece of the Logos"*:

This is how the ideal world is created. It is invented exactly as man invents machinery. First there is an idea; then the idea is substantiated, the inventor fabricates his machine; and then proceeds to worship his fabrication, and himself as mouthpiece of the Logos [...] This is all the trouble: that *the invented ideal world of man is superimposed upon living men and women...*<sup>185</sup>

La realtà quale creata dalla mente è un meccanismo, un *automaton*, come Lacan definisce il reale del soggetto *"in quanto cogita"*<sup>186</sup>, dove tutto si tiene in virtù di rimandi interni che assumono un valore normativo. Parallela alla smania di integrità già notata per Clifford è la capacità di un soggetto che si vuole essenzialmente razionale di dimorare nella propria rappresentazione del mondo, perpetuata attraverso i rimandi interni alla rete di segni che si raddoppiano internamente alla conoscenza a prescindere dal

---

<sup>184</sup> A propos of *"Lady Chatterley's Lover"*, *Phoenix II*, op. cit., p. 512

<sup>185</sup> *"Democracy"*, *Selected Essays*, op. cit., p. 79, corsivo aggiunto.

<sup>186</sup> J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Torino: Einaudi, 2003, p. 49.

rapporto con le cose. Presa nel circuito solipsistico della rappresentazione, la realtà si riduce a *simulacro*:

He had taken to writing stories; ... It was as if the whole of his being were in his stories...as if her whole soul and body and sex had to rouse up and pass into these stories of his...but bodily they were nonexistent to one another, and neither could bear to drag in the corpus delicti. [...] It was all a dream; or rather *it was like the simulacrum of reality*. The oak-leaves were to her like oak-leaves seen ruffling in a mirror, she herself was a figure somebody had read about, picking primroses that were only shadows or memories, or words. *No substance to her or anything... no touch, no contact!* (LCL, 15-16, c. a.)

Se Lawrence si domanderà sempre di aver forse sbagliato nel creare un Clifford paralitico rendendo così potenzialmente criticabile la condotta morale di Constance, che lo abbandona, mai egli esprime riserve sul fatto che Clifford sia scrittore, poiché del tutto organica rispetto alla soggettività forte che egli incarna, “the glass tower of imperviousness”, è la sua determinazione a cogliere la vita nel reticolo di idee e di parole che gli rappresentano il mondo. La realtà si riduce così all’apparire di ombre nello specchio, ovvero indissolubilmente intrecciata al raddoppiamento dei segni attraverso i quali l’ego la riconduce al Medesimo di cui è ridotto a “mouthpiece”. Il ritirarsi dal mondo che Platone prescriveva all’anima al fine di raggiungere la conoscenza certa *en to loghizesthai*, nel discorso che raccoglie le cose per come esse si dicono, è avvertito da Lawrence come velo che separa dalla realtà. La rappresentazione logica del mondo si erge sulla negazione del corpo vivo in quanto contatto diretto e immediato (“no touch, no contact”) che ad esso invece pertiene:

He was not in touch. He was not in actual touch with anybody... *nothing really touched him* (LCL 13)

This was one of the fleeting *patterns in the mirror*. What was wrong with it? [...] *she had no contact*... she was so beautifully *out of contact*. She and Clifford lived in their ideas and in his books. (LCL, 17)

She was *out of connection*: she had *lost touch with the substantial and vital world*. Only Clifford and his books, which did not exist... Void to void. (LCL, 18)

Il tema della perdita del contatto con le cose cui fa da contraltare la ricreazione di queste attraverso la parola è molto insistito nel romanzo, strettamente associato all'isolamento e all'immunizzazione dall'esterno propri dell'individualismo deterioro che Clifford rappresenta. In questo senso, Wragby e il suo parco costituiscono la prigione del solipsismo e non sono che un prolungamento del corpo inviolato e invulnerabile che incarna l'aspirazione del proprietario:

He wanted this place *inviolated*, shut off from the world...

"I intend to keep it *intact*. [...] I want this wood perfect... *untouched*." (LCL 42)

Clifford associa il *contatto* alla *violazione*. Al contrario, lo sguardo di Connie si sofferma su una cicatrice della terra, "a breach in the pure seclusion of the wood", la radura dalla quale sono stati tagliati gli alberi per gli usi bellici, che ella vede come una speranza poiché "It *let in the world*" (LCL, 42, corsivo aggiunto). Il corpo, persino quando è il corpo della terra, porta i segni di un'apertura inevitabile: Constance è colei che la accetta come un valore vitale, in opposizione a Clifford, eroe dell'inattaccabile solipsismo. Il rifiuto del contatto, l'insormontabile distanza dalle cose per cui, per Clifford, tutto è "ridiculous", ironicamente distante, si riduce appunto a un intrappolamento all'interno del simulacro del reale:

so that it was like being inside an enclosure, always inside. Life always a dream or a frenzy, inside an enclosure. (LCL, 40)

La vita di Connie a Wragby è quella di una prigioniera in uno spazio recluso. Il testo cui Lawrence allude più spesso nei primi capitoli è il tennysoniano *The Lady of Shalott*. Condannata a filare (senza dubbio: parole) nell'isolamento di una stanza – tra quattro torri, in un giardino, su di un'isola – quella Lady è forzata a incontrare il mondo solo attraverso le ombre che passano nel suo specchio, a vedere “through a mirror clear/That hangs before her all the year,/Shadows of the world appear”<sup>187</sup>. Il poemetto ben epitomizza la crisi della conoscenza come tessitura del pensiero-parola che intreccia un riflesso rappresentativo (e, al limite, autoriflettente). Come ella si dichiara “half sick of shadows”, così la Lady lawrenciana, condannata dal matrimonio a contemplare “fleeting patterns in the mirror” nella “pure seclusion” di Wragby (LCL 17), reclama quel contatto con la carne del mondo che le parole e le idee del marito, irrimediabilmente “out of touch”, le negano. Una delle descrizioni più icastiche che Lawrence offre dell'autoreferenzialità del modello logocentrico del sé, che si traduce in rappresentazione mentalistica del mondo, si trova proprio nel commento dell'autore al *Lady Chatterley*, nel passo in cui egli rilegge un'antica raffigurazione allegorica:

...a man standing, apparently, before a flat table mirror, which reflects him from the waist to the head, so that you have the man from head to waist, then his reflection downwards from waist to head again. And whatever it may mean in magic, it means that we are today, creatures whose active emotional self has no real existence, but is all reflected downwards from the mind.<sup>188</sup>

Tutta la vita materiale ed emotiva viene interpretata come un riflesso dell'idea, nullificata da tale imposizione primaria o, al limite, svalutata come manifestazione falsa di un mondo sovrasensibile che rappresenterebbe il mondo vero. L’“active emotional self” si definisce nel saggio come quel corpo emotivo e procreativo che la nostra

---

<sup>187</sup> A. Tennyson, *Poems*, Vol. I, Boston: Ticknor and Fields, 1832, p. 72.

<sup>188</sup> “A propos of “Lady Chatterley’s Lover””, *Phoenix II*, op. cit., p. 493.

educazione, a detta dell'autore, mutila progressivamente ricercando il trionfo di un ego spirituale liberato dalla materia:

The man of flesh has been slowly destroyed through centuries, to give place to the man of spirit, the mental man, the ego, the self-conscious.[...] All we know is shadows, ... shadows of everything, of the whole world, shadows even of ourselves. We are inside the tomb, and the tomb is wide and shadowy like hell. ... And by shadow I mean idea, concept, the abstracted reality, the ego... We don't live in the flesh. Our instincts and intuitions are dead, we live wound round with the winding sheet of abstraction.<sup>189</sup>

Il velo di Maya della rappresentazione è diventato per Lawrence sudario funebre, ispessitosi a rinchiudere l'io del pensiero-linguaggio "the ego, the self-conscious", ma anche a nascondere la marcescenza della carne, quel corpo che nel momento fondativo della soggettività moderna è stato esiliato "from the interior consistency of the subject's discourse to a ghostly, insubstantial place at the margins"<sup>190</sup>. Lawrence stabilisce uno stretto legame tra identità ego-logica, rappresentazione mentale del mondo e perdita del contatto con le cose che invece si riafferma nel corpo.

Il risveglio di Constance può effettuarsi dunque solo come vero e proprio travalicamento dello spazio chiuso che incarna il solipsismo mentale del marito, e come un'autentica infrazione nel territorio del bosco, nel quale Clifford non vuole "trespassing", in quanto luogo della relazione diretta con la natura materiale. Nel romanzo, l'allontanamento di Connie è simultaneamente una fuga dal marito, dall'identità egoica, dalla parola che assorbe e denatura la sostanza delle cose, e un oltrepassamento dello schermo rappresentativo che si erge "between her and life":

---

<sup>189</sup> "Introduction to These Paintings", *Phoenix I*, op. cit., p. 569-570.

<sup>190</sup> F. Barker, *The Tremulous Private Body*, University of Michigan Press, 1995, p. 61.

She was angry with him, turning everything into words. Violets were Juno's eyelids, and windflowers were unravished brides. How she hated words, *always coming between her and life*... sucking all the life sap out of living things.[...] She wanted to be clear of him, and especially of his *consciousness*, his *words*, his *obsession with himself*, his endless treadmill obsession with himself, and his own words. (LCL 96) (corsivi aggiunti)

Referente polemico di Lawrence è il soggetto di cultura presente a sé nell'autocoscienza e nel linguaggio. Egli stringe un nesso tra coscienza, parole e costruzione del sé ("his *consciousness*, his *words*, his *obsession with himself*") dall'altra parte del quale troviamo *life*, l'esistenza materiale attuata dal corpo, che l'atto fondativo del *cogito* aveva escluso dall'essenza soggettiva.

#### **2.4. Il soggetto come effetto del significante e l'indefinibile presenza incarnata: medesimezza, unicità, alterità**

La ricerca della pienezza vitale si propone dunque nel *Lady Chatterley's Lover* come movimento oltre il linguaggio e oltre l'ego verso una donazione di sé che precede la presentificazione verbale del soggetto. D'altronde la rivoluzione freudiana – cui, al di là della polemica sulla nozione di inconscio, Lawrence partecipa con la sua generazione – si era tradotta in uno spodestamento della soggettività logico-discorsiva. Se già Platone contrapponeva corpo e *logos*, tuttavia riconoscendo ancora il primo come parte ribelle ma pur sempre integrante dell'uomo, è Cartesio, nota Lacan, che pone la scorporazione linguistica a fondamento radicale del soggetto:

Cartesio dice: Sono sicuro, per il fatto che dubito, di pensare, e... per il fatto di pensare, sono. Notate di sfuggita che, eludendo l'*io penso*, io eludo la discussione che risulta dal fatto che questo *io penso*, per noi, non può sicuramente essere distaccato dal fatto che egli può formularlo solo *dicendolo*, implicitamente – cosa che è da lui dimenticata.<sup>191</sup>

Con quest'atto positivo, il *cogito* non ha più bisogno di ridurre al silenzio il mondo esterno, perché questo appare già solo per quel tanto che si traduce nel profilo coerente di una dicibilità, come anche tutto ciò che potrà presentificarsi del soggetto. Il “reale” è dunque un sistema di coerenza tra i segni, meccanismo automatico in cui rientra anche la presenza del soggetto a sé in quanto preordinata dalla funzione linguistica. Nel circuito della rappresentazione logico-discorsiva “il reale è ciò che ritorna sempre allo stesso posto – in quel posto dove il soggetto in quanto cogita, dove la *res cogitans*, non lo incontra”<sup>192</sup>. Il corpo è per Lawrence ciò che smentisce l'automatismo falsificante del sistema logico, è *tyche*, l'imprevedibile:

The ideal self: this is personality... This is man created from his own Logos. This is man born from his own head. This is the self-conscious ego... [But] it is only a fixed, a static entity, an abstraction, an extraction from the living body of life. Creative life is characterized by spontaneous mutability: it brings forth unknown issues, impossible to preconceive.<sup>193</sup>

In quanto tale, “the living body of life” – definizione che stringe insieme il corpo dell'uomo, la presenza materiale del mondo e la relazione dinamica tra entrambi i poli – è l'inatteso che incrina l'ordine rappresentativo nell'ambito del quale Clifford può concepirsi come una mente, sistema che deve predicarsi sull'anestetizzazione del corpo, sul controllo del desiderio, sulla negazione della relazione con l'esterno. Il modello

---

<sup>191</sup> J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Torino: Einaudi, 2003, p. 36

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>193</sup> “Democracy”, *Selected Essays*, op. cit., p. 87.



identitario cui Clifford si affida è quanto del sé originario si rappresenta nella catena del verbalizzabile, nella completa negazione di ciò che da quella catena resta escluso. La generazione di Lawrence, tuttavia, sa “grazie a Freud, che ... *qualcosa pensa prima che egli entri nella certezza*”.<sup>194</sup>

Con la psicanalisi freudiana giunge a maturazione un lungo processo di “demitizzazione del soggetto forte”<sup>195</sup>. E’ proprio lavorando sul corpo, quello isterico in particolare, come luogo della manifestazione di contenuti che non ascendono alla coscienza e di un sé come “*qualcosa*” di distinto dall’io, che Freud giunge ad annunciare all’Io logico-discorsivo che esso non è padrone in casa propria, riammettendo come costitutivo del soggetto quel campo non verbalizzabile (se non dall’analista) in precedenza escluso. Freud insegnava a considerare il corpo come custode di ciò che all’Io restava segreto, ma che il corpo non cessava di dire. La soggezione del corpo al regime visivo, assioma della “leggibilità” che caratterizzava la rappresentazione del corpo in tutto l’Ottocento<sup>196</sup>, presupponeva il completo manifestarsi di un’interiorità essenziale – di *tutto* l’io – sulla superficie corporea. Ora invece il corpo è segno di qualcosa che all’ego sfugge, afferma una verità del soggetto che la rimemorializzazione della coscienza logico-razionale non possiede, dacché essa non è che un’istanza di una complessità soggettiva più ampia che poggia ampiamente sulla sessualità.

Nel *Lady Chatterley’s Lover* il corpo non interpretabile da parte del soggetto logico compare come corpo isterico, ma con importanti punti di divergenza rispetto a Freud. Un corpo malato che ricorda da vicino la *facies* dell’isteria – quello della Lady Chatterley dei primi capitoli: sterile, dimagrita, scossa da torsioni improvvise e movimenti involontari che il suo ego cosciente non sa interpretare – si trasforma in un corpo sano: quello della Constance che ha imparato ad agire secondo il dettato della carne, vigorosa e feconda. Ma mentre Freud compie uno sforzo di traduzione del sintomo corporeo alla narrabilità razionale della sua comparsa, ricercandone l’instaurazione secondo il principio di causa-effetto e pertanto secondo una vera e propria “riconduzione alla ragione” del corpo folle, Lawrence afferma la necessità di compiere il movimento

---

<sup>194</sup> J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, op. cit., pp. 44 e 137, (corsivo aggiunto).

<sup>195</sup> R. Bonito Oliva, *Soggettività*, Napoli: Guida, 2003, p. 48.

<sup>196</sup> Cfr. Peter Brooks, “The Body in the Field of Vision”, in *Body Work*, Harvard University Press, 1993, pp. 88-122.

inverso: ricondurre la ragione al corpo, ascoltando le intuizioni che nella carne di continuo si annunciano, oltre la logica e il linguaggio. Laddove nello scavo analitico solo lo psicanalista può colmare le lacune e i punti deboli dell'esplicazione di sé – “*mens sana in fabula sana*”<sup>197</sup> – per Lawrence il corpo non cela alcun segreto inaccessibile; il problema giace nella negazione che la razionalità compie nei riguardi della facoltà intuitiva che nel corpo ha sede e che si esprime in un “unconscious” che, nella terminologia lawrenciana, è ciò che precede e fonda l'identità egoica, non ciò che a essa non può giungere a meno dell'intervento dell'Altro (l'analista). Con l’“unconscious”, individualità guadagnata attraverso la relazione, il contatto è instaurabile: e si realizza attraverso un cammino a ritroso che va dalla coscienza verbale, esplicitabile, all'intuizione corporea al di là della parola.

Anche per Lawrence, il presentarsi dell'io nel verbo è incompleto:

Complete intimacy! She supposed that meant revealing everything concerning yourself to the other person, and his revealing everything concerning himself. But that was a bore. And all that weary self-consciousness between a man and a woman! A disease! (LCL, 269)

Poiché l'istanza razionale non coglie tutto dell'uomo, il soggetto quale si può “dire” all'altro in realtà si omette, venendo meno all'intimità che ricerca. Al contrario di Freud, ricondurre la totalità umana alla formulabilità verbale della coscienza non rappresenta per Lawrence la salute, ma “a disease”. L'intimità che Constance ha in mente è di segno diverso: è compenetrazione di corpi in quanto realtà psichiche, messa a parte di sé come “corporate individuality”, oltre quanto è esprimibile nel linguaggio.

Quando lo scrittore afferma enfaticamente che “Your *consciousness* is not *you*” intende riferirsi al fatto che, come traduzione al pensiero-linguaggio, l'identità cosciente è in se stessa riduzione a un Medesimo, snaturamento dell'individualità ineffabile: “when we

---

<sup>197</sup> Peter Brooks, *Body Work*, op. cit., p. 231.

love our neighbour *as ourself*, we love that *word*, our neighbour, not that flesh”<sup>198</sup>. Al contrario:

the true identity...is the identity of the living self: the *inscrutable*, single self, the little, *unfathomable* well-head that bubbles forth into being and doing. We cannot analyse it. We can only know it is there. It is not by any means a Logos. It precedes any knowing. It is the fountain-head of everything: the quick of the self. [...] You can't make an idea of the living self... There it is, an *inscrutable, unfindable*, vivid quick, giving us off as a life-issue<sup>199</sup>.

Come si nota dagli aggettivi impiegati, tutti negativi, la vera identità resiste alla conoscenza razionale e al linguaggio. Il nucleo centrale dell'individuo non solo non coincide con la presentificazione logica (“It is not by any means a Logos”) ma la trascende, manifestandosi nell'essere e nel fare (“being and doing”), dunque decisamente al di qua, o prima, della parola.

La *presenza incarnata* è dunque inconoscibile in termini logici, non può essere posseduta né riferita. Essa, sede di quella “intuitive physiology of matter” della lettera a Garnett del 1914, è “that which is *there*”, ciò che c'è, ma non si lascia dire:

Our life, our being depends upon the incalculable issue from the central Mystery into indefinable *presence*. This sounds like in itself an abstraction. But not so. It is rather the perfect absence of abstraction... And *presence* is nothing mystic or ghostly. On the contrary. It is the actual man present before us. The fact that an actual man present before us is an inscrutable and *incarnate* Mystery, untranslatable,

---

<sup>198</sup> “Foreword to Sons and Lovers”, in Michael Black, *D.H. Lawrence: The Early Philosophical Works: a commentary*, London: Macmillan, 1991, p. 129 (corsivo aggiunto).

<sup>199</sup> “Democracy”, *Selected Essays*, op. cit., pp. 87-89 (corsivo aggiunto).

this is the fact upon which any great scheme of social life must be based. It is the fact of *otherness*.<sup>200</sup>

Non-definibile e non-traducibile: l'uomo in quanto presenza incarnata è il soggetto che resterà sempre eccedente rispetto a ciò che se ne può predicare. E' ciò che si può intuire solo per conoscenza diretta e irriferribile, come proprio di un "Mystery". Scrive Lawrence nell'inedita *Foreword to Sons and Lovers*:

We are the Word, we are not the Flesh. The Flesh is beyond us. [...] When we say 'I', we mean 'The Word I am'. This flesh I am is beyond me.<sup>201</sup>

Qui "io" equivale alla "parola", dunque al suo presentificarsi nell'ambito di una medesimezza condivisibile e scambiabile. Eppure "I am" è anche "this flesh", una dimensione tacita e impersonale, come un sé oltre l'io. Le parole di questo scritto giovanile corrispondono ai primi stadi della riflessione lawrenciana sul ruolo della corporeità nella costituzione dell'uomo, in cui a predominare è senz'altro l'intento polemico antidualista. Ma sempre per Lawrence l'identità incarnata si rivelerà come superamento dell'ego. Così, nell'ultimo romanzo, nel quale più di tutti Lawrence si sforza di ascoltare il corpo e di dirne l'esperienza, tra la carne e la parola resta sempre uno scarto, lo stesso che sussiste tra la presenza incarnata, individualità irriducibile, e il soggetto quale si può produrre nella catena del significante, intrinsecamente alienato nella medesimezza del linguaggio.

È lecito parlare di una contrapposizione tra corpo e "linguaggio" dal momento che nel *Lady Chatterley's Lover* esso è in antitesi tanto alla parola pronunciata che a quella scritta, e lo è alla maniera mutualmente esclusiva che ricorda da vicino il *vel* alienante lacaniano<sup>202</sup>:

---

<sup>200</sup> "Democracy", *Selected Essays*, op. cit., p. 90.

<sup>201</sup> Cit. in Michael Black, *D.H. Lawrence: The Early Philosophical Works: a commentary*, London: Macmillan 1991, p. 129.

<sup>202</sup> "l'alienazione consiste in quell'[alternativa] che... condanna il soggetto ad apparire solo in quella divisione:...da un lato come senso, prodotto dal significante, dall'altro come *afanisi*, ... movimento di scomparsa che ho qualificato come letale... *fading* del soggetto", J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, op. cit. p. 203.

Neither was ever in love with a young man unless he and she were verbally very near: that is, unless they were profoundly interested, TALKING to one another. [...] the sex thing... marked the end of a chapter... like the last word... and very like the row of asterisks that can be put to show the end of a paragraph, and a break in the theme. (LCL, 5) (maiuscolo originale)

Il contatto diretto contrasta con l'attività verbale che presuppone la distanza tra le cose. Ma si noti: la compenetrazione dei corpi non è caduta nell'incoscienza, mania bacchica alla quale succede la smemoratezza<sup>203</sup>. Come ultima *parola*, asterisco, fine del paragrafo, ossimorica "voiceless song" (LCL 143), il contatto dei corpi sta a metà tra la lettera e il silenzio, ma silenzio non è. E ciò poiché la sospensione del pensiero-parola in cui si dà l'individuazione non è, come sarebbe per il soggetto della certezza cartesiano, perdita del proprio essere, *non sum*, bensì porta d'accesso all'indefinibile "quick of the self" che si svela, è *presente*, quantunque non si lasci trasferire nella parola.

Come nota Francis Barker, la soggettività moderna sorta sull'esclusione del corpo "draws a shifting but unbreakable limit round subjectivity as the domain of...speech" che si traduce letterariamente in una vera e propria testualizzazione della carne<sup>204</sup>; allo stesso modo, nelle storie di Clifford, tutta la sostanza del corpo si tramuta in lettera. La pratica della scrittura non è che una strategia di rafforzamento della sua "integral personality", in quanto il linguaggio della rappresentazione è per l'io, come notato da Barker, pratica di profilassi, essendo già strutturato sulla messa al bando del corpo e delle sue passioni. Così, Constance sente che "It was as if her whole soul and body and sex had to rouse up and pass into these stories of his" (LCL, 14). Obiettivo polemico non è qui tanto, o non solo, la sublimazione, quanto piuttosto il fatto che la sublimazione stessa rientri nel meccanismo costitutivo di una soggettività dimidiante. Per Lawrence, al contrario, il soggetto si trova proprio nel suo ritrarsi oltre il discorso che lo delimita, scoprendosi nel suo venir meno: "She was gone, she was not, and she

---

<sup>203</sup> "Ah yes, to be passionate like a Bacchante, [...], to call on Iacchos, the bright phallos that had no independent personality behind it! The man, the individual, let him not dare intrude.[...] She did not want it... It was so fathomless, so soft, so deep and so unknown... She would sink... in the depths of her womb and her bowels that sang the voiceless song of adoration." (LCL, 143).

<sup>204</sup> *The Tremulous Private Body*, op.cit., pp. 53 e 72.

was born: a woman” (LCL, 184). Tra il primo e l’ultimo “she” passa la differenza che oppone Lady Chatterley e Constance Reid a ciò che ella è al di là del nome, il “pronome” femminile appunto, fremito dell’io preso nella sostanza del suo sentire prima di dividersi da sé nell’identità cosciente. Si tratta di un’individualità “che non ha acquistato, né conquistato, né prodotto la sua identità – e che tuttavia sarà presente in tutti i processi del soggetto”<sup>205</sup>, come il carbonio che sostanzia il diamante di cui Lawrence scriveva nel ’14. La rinascita di Constance avviene proprio nel momento in cui l’io cosciente si abolisce: mentre nelle precedenti relazioni “she was mistress of herself” e il suo partner “master of himself” (LCL, 7), nel momento della relazione autentica “she would lose herself, become effaced” (LCL, 143). Grazie a tale cancellazione, Constance scopre che “another self was alive in her” (142), quell’“inscrutable, single self” che precede e fonda l’io rimembrabile. Nella misura in cui può emergere solo come increspatura del sentire (in vero è: sentirsi), esso deve il suo svolgersi, la sua presenza, all’intervento di una diversità, è un essere *affetto*:

“Questo soggetto non è più il soggetto della rappresentazione: non è più *il* soggetto. [...] “Io”, qui, è affetto, esiste grazie all’affezione, o meglio è “pura” affezione... *ego patior, ego existo*, o anche: io dormo, io esisto. [...] E’ nell’altro o grazie all’altro che ha luogo il *Da* dell’anima, anche in quanto essa è il suo corpo”<sup>206</sup>.

Come vedremo, nel romanzo la relazione sessuale avviene attraverso l’altro, ma in modo tale da porre entrambi gli amanti in contatto con l’Essere, dove vengono meno le distinzioni individuanti: processo che Lawrence definisce appunto “sonno” dell’io giacché è nella sospensione dell’ego logico che affiora l’individualità prima suscitata dal sentire. In quanto prodotta dalla sensazione, essa è necessariamente ricevuta dall’esterno: non si genera per partenogenesi discorsiva come il soggetto del cogito.

---

<sup>205</sup> Jean Luc Nancy, “Identità e tremore”, in *L’essere abbandonato*, Macerata: Quodlibet, 1995, p. 32.

<sup>206</sup> *Ivi*, pp. 33-38-39.

Dunque, il riconoscimento dell'individualità come presenza incarnata e il superamento del dualismo anima-corpo si collegano strutturalmente nel *Lady Chatterley's Lover* al riprecorrimento a ritroso dell'alienazione del soggetto nel linguaggio. La rinascita nella carne si configura come affievolimento dell'io e della sua parola, "row of asterisks" (LCL 5), segno che non è ancora pagina bianca ma non è già più linguaggio, o prelude a una comunicazione di segno diverso. La rappresentazione dell'orgasmo di Constance si propone come vero e proprio punto di rottura dell'esprimibilità dell'ego:

She was giving way. She was giving up [...] She lay there crying *unconscious inarticulate cries*. The voice out of the uttermost night, the life! (LCL, 141) (corsivo aggiunto)

È qui l'individualità incarnata a distillarsi nella voce, ma in un'espressione che precede la nominazione e la sintassi ("inarticulate") mentre scavalca anche coscienza e volontà ("unconscious"), dunque non appartiene a Constance Reid ma a ciò che ella è prima di tutto in quanto presenza, singolarità dimentica di sé della quale il grido è punto liminale: già oltre l'inesprimibile ma prima dell'espressione comunicabile. Al risospingimento dell'io al fatto del suo corpo si accompagna la perdita della consapevolezza di sé ("unconscious", "unknowing", "knowing nothing more", LCL, 140, 220), il ritorno della coscienza allo stupore da cui si è svegliata, in un percorso *à rebours* che giunge alla cancellazione del nome:

"He! He! What name do you call him by? You only say *he*," said Hilda.

"I've never called him by any name: nor he me: which is curious, when you come to think of it. Unless we say Lady Jane and John Thomas. But his name is Oliver Mellors." (LCL, 256)

Come già per Constance, anche nel caso di Mellors l'abolizione del nome proprio cancella l'atto inaugurale con cui l'individualità incarnata è assunta nel linguaggio. Il romanzo istituisce sempre un legame tra liberazione dall'ego, reversione al corpo e un'uscita dalla parola che non è di segno tragico bensì liberatoria. È anche il caso dell'isteria che coglie Clifford:

The image in the bed did not change... She knew what she was up against: male hysteria... "It comes ... because he always thinks of himself. He's so wrapped up in his own immortal self, that when he does get a shock he's like a mummy tangled in its own bandages." [...] His body shivered suddenly in an indrawn breath of silent sobbing, and the tears ran quicker down his face... And she drew him to her, and held her arms round his great shoulders, while he laid his face on her bosom and sobbed, shaking and hulking his huge shoulders, whilst she softly stroked his dusky blond hair... And he put his arm round her and clung to her like a child, wetting the bib of her starched white apron, and the bosom of her pale-blue cotton dress, with his tears. He had let himself go altogether, at last. (LCL, 309)

Da eroe della parola e soggetto della cultura, Clifford è ridotto dapprima al mutismo di un'icona, dopodiché, quando "si lascia andare", dimentico del suo "immortal self" – ego spirituale verbalizzante – letteralmente regredisce a una posizione *infante* e piange. Le lacrime, sostituto organico delle parole, costituiscono il parallelo tragicomico dell'espressione di piacere di Constance, espressione opaca dell'ego infranto. Tuttavia, notando la posa materno-filiale di Clifford e Mrs. Bolton, osserviamo che le bende che cingono il corpo del soggetto mummificato dell'"immortal self" ("like a mummy tangled in its own bandages") si confondono con le fasce di un neonato. E pensiamo: nell'opera di Lawrence, chi è quel primo "Altro" nel cui campo si offre originariamente l'affezione precosciente e che mette in essere il soggetto come suo effetto-affetto?



## 2.5. Il limite permeabile della diade primaria: il Materno e la Matrice

Sia in *Psychoanalysis and the Unconscious* che in *Fantasia of the Unconscious*, i trattati in cui Lawrence sistematizza le sue teorie intorno al corpo, il primo Altro con il quale l'individualità incarnata è in contatto è la madre. La distinzione soggetto/oggetto è diacronicamente successiva a uno stato preliminare di fusione che non rappresenta l'abolizione dell'io ma è un sentirsi che precede la coscienza logico-verbale. Per Lawrence, però, persino prima che la separazione dal corpo materno si rafforzi con l'ingresso nel sistema Simbolico, essa esiste come istinto, come un *principio di differenziazione* da cui l'io, nella dipendenza dall'altro da sé, trova la sua identità indipendente rigettando il non-omogeneo. Come è nell'assimilazione originaria del nutrimento dal corpo materno che Lawrence individua la gioia della *fusione* primitiva, è nello stesso circuito che egli scova la presenza del moto di *discrezione* preliminare:

It is from the great sympathetic centre of the solar plexus that the child rejoices in the mother and in its own blissful centrality, its unison with the as yet unknown universe. ... It is from this centre that it draws all things unto itself, winningly, drawing love for the soul, and actively drawing in milk. The same centre controls the great intake of love and of milk, of psychic and of physical nourishment.

And it is from the great voluntary centre of the lumbar ganglion that the child asserts its distinction from the mother, the single identity of its own existence, and its power over its surroundings. [...] It is from this centre too that the milk is urged away down the infant bowels, urged away towards excretion. The motion is the same, but here it applies to the material, not to the vital relation.<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> D. H. Lawrence, *Fantasia of the Unconscious*, London: Martin Secker, 1923, p. 31.

La medesima polarità assimilativo-espulsiva informa la funzione di ispirazione ed espirazione: tutte le membra tradiscono la dimensione della dipendenza e della sovranità nella separazione. Analogamente, il volto è “the great *gateway* of the self upon the world”; la bocca un “*gate*”; il gusto è un “intake of a pure communication” tra noi e un corpo esterno, come anche un ingresso sono gli occhi<sup>208</sup>. L’idea dell’apertura del corpo all’esterno è molto insistita e informa la rappresentazione di quest’ultimo come *corpo di bisogno e di godimento*, essenzialmente aperto, in contrapposizione alla chiusura del modello corporeo classico. Lawrence riconosce anche un’altra proprietà a questo corpo sempre teso allo scambio con l’esterno, ossia la sua estaticità fondamentale: in quanto radicamento dell’essere al mondo, esso fonda – è vero – la soggettività, ma di modo che questa non coincida mai coi limiti del corpo biologico, ma sia sempre protesa oltre quelli. Egli nota infatti che “when I *go forth* from my own eyes, in delight to *dwell upon the world which is beyond me*, outside me, then I *go forth* from wide open windows, through which shows the full and living lambent darkness of my present inward self<sup>209</sup>. Dal corpo, fondamentalmente, si esce. L’uomo è sì corpo, ma non si riduce a esso, ed è invece sempre estaticamente presso ciò che occupa il suo interesse, *indugia-dimora* (*dwells*) – scrive Lawrence – nel mondo che gli è esterno. Ed è in questo andar fuori di sé che sorge l’individualità, nell’accordo dell’uomo con un’esteriorità che lo identifica differenziandolo dall’estraneo, verso la quale egli si trova sempre aperto e in negoziazione: la “established polarity between the individual and the external universe... is the clue to all growth and development”<sup>210</sup>.

È cruciale porre l’accento sul fatto che tanto il sentimento dell’assimilazione quanto quello della separazione sono per Lawrence precoscienti, appartengono al sé prima che questo si costituisca in identità logicamente consapevole; non sono degli *stadi* di costituzione dell’io, ma rappresentano una *tensione permanente* in seno all’uomo. Ogniquale volta l’individuo abbandonerà la propria “mind-consciousness”, l’attività simbolica edificata sulla separazione dal circuito individuante primario basato sulla

---

<sup>208</sup> *Fantasia of the Unconscious*, op. cit., pp. 53-55.

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 55 (corsivo aggiunto).

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 70

materialità del corpo, ritroverà l'esperienza di una "reversion" allo stadio quasi fusionale con la prima alterità:

The young men with whom they *talked* so passionately and *sang* so lustily... wanted... the love connection. [...] The arguments, the discussions were the great thing: the love-making and connection were only a sort of *primitive reversion*... A man was like a *child* with his *appetites*... (LCL, 3-4)

while you live your life, you are in some ways an *organic whole* with all life. But once you start the *mental life* you pluck the apple. You've *severed the connection between the apple and the tree*: the organic connection... you've fallen off the tree. (LCL, 37)

Nel primo passo, alle attività orali che pertengono alla sfera simbolica (la parola, la canzone) fa da contraltare una "connection" che si manifesta come "primitive reversion". Se "re-version" è qui percorrere in direzione contraria la via da cui si proviene, è facile intravedere il referente *infantile* di chi, appunto, nel contatto sessuale percorre a ritroso la distanza dal corpo mitico nel distacco dal quale si è instaurata la parola. Quel corpo occupava la bocca con un altro oggetto, anch'esso assunto nel mito, che soddisfaceva un desiderio alimentare, che nel testo lawrenciano torna nel termine "appetites". Alla suzione si è sostituita la parola, alle cure il linguaggio e dunque, anche, la legge del Padre. Nel primo passo citato, dunque, è inequivocabilmente il corpo materno a profilarsi dietro la ricerca di un corpo femminile, la quale sarà, da questo punto di vista, sempre fallimentare, poiché contatto con un "oggetto ritrovato, mai il primo"<sup>211</sup>. Ma questa, secondo Lawrence, non è che una modalità della ricerca della "organic wholeness". Il secondo passo vuole appunto esemplificare una sua diversa manifestazione. Qui la riscrittura del mito della Caduta reca un importante sottotesto: dall'"organic whole", un'unità nella *materia*, sostanza materna per eccellenza, ci si separa con l'avvento della "mental life", ossia della nascita come soggetti significanti, e dunque

---

<sup>211</sup> N. Fusini, "La Cosa materna", in *L'esperienza delle cose*, a cura di Andrea Corsari, Marietti, Genova, 1992, p. 105.

con un taglio (“severed connection”) avvenuto per intervento del linguaggio e della cultura<sup>212</sup>. La connessione interrotta è proprio quella tra l’albero e il suo frutto, tra la fonte del nutrimento e chi si nutre. Se l’origine di questa rielaborazione lawrenciana della Genesi è da rintracciare ancora una volta nella preistoria fusionale sommersa, è importante notare l’ampliamento su scala mitico-religiosa che il tema del materno assume, se paragonato alla prima istanza citata. Una grande differenza corre tra il seno della madre ricercato nel primo esempio e la riconnessione all’albero della vita nel secondo. Entrambi simbolizzano una relazione con la Madre, ma come soddisfazione utilitaristica nel primo caso, e contatto con una potenza creatrice originaria e rinnovante nel secondo. Chiameremo i due modi di ricerca “della Madre” e “della Matrice”, secondo la definizione lawrenciana<sup>213</sup>, tenendo presente che la seconda identifica un materno/naturale che, seppure materiale, è infinitario.

Il romanzo non manca di calcare l’opposizione tra i due modi della relazione, che il rapporto tra Clifford e Mrs Bolton da una parte e Constance e Michaelis dall’altra hanno la funzione di far risaltare. Le connotazioni materne di Mrs Bolton sono accentuate da Lawrence proprio nell’ultima versione del romanzo. Anche prima della grande conversione isterica cui assistiamo nel finale dell’opera, ella è colei che prende in cura Clifford in quanto corpo, dunque spogliato della competenza simbolica che in tutto lo avvolgeva: “She loved having his body in her charge, absolutely, to the last menial offices... ‘All men are babies, when you come to the bottom of them’” (LCL, 102). Clifford, dal canto suo, “depended on her like a child” (LCL, 115), e ci è detto che Mrs Bolton “was half foster-mother to him” (LCL, 116). Nel caso di Clifford, però, la “primitive reversion” al materno assume i tratti di una “primitive perversion” in quanto rifiuto della relazione col mondo, regressione patologica che è trasferimento del peso della propria esistenza su un altro essere da parte di chi, letteralmente, non sa andare con le proprie gambe, mummificato, preso in fasce:

---

<sup>212</sup> “Tutto sorge dalla struttura del significante. Questa struttura si fonda su ciò che all’inizio ho chiamato la funzione del taglio e che si articola come funzione topologica del bordo. Il soggetto si genera separandosi, si partorisce tagliando”. J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, op. cit., p. 209.

<sup>213</sup> La definizione della “totalità organica” come “the matrix” del sé compare in “Love”, *Phoenix*, I, op. cit., p. 154.

And he lay with a queer, blank face like a child, with a bit of the wonderment of a child. And he would gaze on her with wide, childish eyes, in a relaxation of madonna-worship. It was sheer relaxation on his part, letting go of all his manhood, and sinking back to a childish position that was really perverse... being a child when he was a man... this *perverted child-man*. (LCL, 310 c.a.)

Così le fasce dell'infanzia diventano quelle della mummia, sudario di morte che simboleggia quel limite egoico fatto di parole che egli non può/non vuole valicare, e che, dopo la perdita della competenza verbale che lo colpisce nel momento dello shock, lo consegna a un corpo per lui muto, insignificante: Clifford resta separato dal contatto con la presenza materiale. Oltre il linguaggio, non gli resta che un corpo folle, irrimediabilmente al di là della ragione, dalle intuizioni inaccessibili, come il corpo dell'isterica che, se significa, lo fa per altri (l'analista). Tornare a un utero protettivo, non abolendo l'ego ma scrollandosi il peso dell'esistenza autonoma: questa la sua *isteria*. Relazione utilitaria con la madre sostituta.

Sempre tinta d'infantilismo è la relazione tra Constance e Michaelis, anche questa introdotta nell'ultima versione, in cui è la stessa Lady Chatterley a svolgere il ruolo della madre: Michaelis è come "the infant crying in the night ... to her, in a way that affected her very womb" (LCL, 24), "His child's soul was sobbing with gratitude to the woman, and burning to come to her again" (LCL, 27). Nella nudità di Michaelis emerge un "childlike... body... of unfinished, tender flesh" (LCL, 28). Notiamo che anche Michaelis, come Clifford, è uno scrittore, anch'egli soggetto della cultura, e dunque, nel senso deteriore che li connota nel romanzo, soggetto eretto come correlato della metafora paterna, identificato con il taglio (il linguaggio) introdotto tra sé e il corpo mitico della madre. Le parole di Michaelis tradiscono il vuoto, la privazione, su cui si erige la supercompetenza simbolica che lo ha individuato: "*Une immense espérance a traversé la terre...* and it's darned well drowned anything worth having" (LCL, 28, corsivo originale). Poiché egli ha attribuito alla Constance-madre l'infinità, siamo autorizzati a credere che la speranza immensa originaria non sia qui altri che quel

“centro di aspirazione del desiderio per il quale il soggetto non prova che perdita, rimpianto, nostalgia... il “bene positivo” della legge dell’incesto”<sup>214</sup>, rispetto al quale ogni altro oggetto non è che sostituzione insoddisfacente. Rispetto a Clifford, Michaelis è roso dalla nostalgia, ma come quest’ultimo rifiuta di uscire dalla fissazione ego-logica oltrepassando il diaframma individuante in senso inverso: “He was a very gentle lover, very gentle with the woman, trembling uncontrollably, and yet at the same time *detached, aware, aware* of every sound outside” [...] ‘Me give myself away! Ha! Ha!’”(LCL, 25). Il Femminile rimane bastione utilitaristico nel caso di Clifford, e mare di rimpianto per Michaelis; entrambi lo incontrano per le vie dischiuse dal corpo; nessuno dei due, però, si spoglia di sé; nessuno dei due cessa di riaffermarsi come soggetto di autocoscienza, né osa procedere nella notte oscura dell’ego attraversata da Constance, per il riconoscimento di un sé come nucleo senziente che si apprende solo in quanto affetto dall’altro: un ritorno al materno/naturale come infinità della Matrice.

Che affrontare il tema del corpo abbia implicato per Lawrence un rimaneggiamento della nozione di soggettività come competenza simbolica e verbale è a questo punto dimostrato. Proprio per questo, ricondurre la coscienza nel corpo significa ricondurla a un principio che precede il verbo, che possiamo definire come “il Femminile” in quanto ciò che si ritrova al di là della metafora paterna, ma che sarebbe più corretto delucidare come un ““innominabile” ... che l’esperienza soggettiva affronta quando non si fermi all’apparenza della propria identità”<sup>215</sup>. Abbiamo definito questa cosa o questo luogo del desiderio potente e imprecisato “Matrice” poiché nella poetica lawrenciana è dalla madre perduta che essa deriva. Ma in quanto desiderio “d’un bien au second degré”<sup>216</sup> e come rinegoziazione dell’identità limitata, i suoi contorni sfumano in quelli del divino.

Secondo l’analisi di Lacan, il godimento dell’essere è sempre dell’essere proprio, e solo secondariamente dell’essere in quanto sessuato: “l’être, c’est la jouissance du corps comme tel, c’est-à-dire comme asexué, [...] ce seul Un qui nous intéresse...”<sup>217</sup>. Rispetto a questo Uno che ci interesserebbe, il corpo di un altro non è che oggetto

<sup>214</sup> N. Fusini, “La Cosa materna”, in *L’esperienza delle cose*, op. cit., p. 106

<sup>215</sup> J. Kristeva, *Poteri dell’orrore*, Milano: Spirali: 2006, p. 71

<sup>216</sup> J. Lacan, *Encore*, Paris: Seuil, 1975, p. 98.

<sup>217</sup> *Ivi*, p.14.

sostituto, petit *a*, mentre il godimento dell'Uno, sentimento del proprio essere come Essere Supremo, reca tratti infinitari<sup>218</sup>. Benché indefinibile, nell'*Eros*, dunque, *y' a d'l'Un*, c'è un'aspirazione all'Uno che è desiderio di un bene alla seconda potenza perché “un bien qui n'est pas causé par un petit *a*”<sup>219</sup>, per cui Lacan si sente autorizzato a chiamare “Dieu en tiers dans l'affaire de l'amour humain”. Non per nulla, per recare un esempio di *jouissance* che si produce *in assenza di rapporto sessuale*, Lacan propone l'estasi di Santa Teresa – “elle jouit, ça ne fait pas de doute” – che è appunto, godimento dell'essere espresso come godimento dell'Essere.

Basta gettare uno sguardo alla dizione di Lawrence per rendersi conto che, conoscere nel corpo, sia conoscere direttamente l'essere e l'Essere: l'unione erotica è rappresentata come trascendenza e penetrazione di entrambi gli amanti “in the realm of the absolute, the other-world of bliss”, sentimento del sé e dell'Uno che si produce grazie all'altro:

Love is the hastening gravitation of spirit towards spirit, and body towards body, in the joy of creation... [But] in arriving one passes *beyond love*, or, rather, one encompasses love in a new *transcendence*. [...] It is the realm of calm delight, it is the *other-kingdom* of bliss. We are like a rose, which is a miracle of pure centrality, pure absolved equilibrium. Balanced in perfection in the midst of time and space, the rose is perfect in the realm of perfection, neither temporal nor spatial, but absolved by the quality of perfection, pure *immanence of absolution*. We are creatures of time and space. But we are like a rose; we accomplish perfection, *we arrive in the absolute*. We are creatures of time and space. And we are at once creatures of pure transcendence, absolved from time and space, perfected in the realm of the absolute, the other-world of *bliss*<sup>220</sup>.

---

<sup>218</sup> J. Lacan, *Encore*, op. cit., p.15.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>220</sup> D. H. Lawrence, “Love”, in *Phoenix*, I, op. cit., pp. 151-153.

Sebbene lo scrittore abbia cura di specificare che l'assaporamento della trascendenza si dia nell'immanenza dello spazio-tempo, come "immanence of absolution", non possono sfuggirci né l'impiego della simbologia della rosa mistica né la dizione decisamente religiosa (*transcendence, absolute, other-kingdom, bliss*) impiegata per connotare il godimento della carne, la pura sensazione che sfugge alla rappresentazione e che trova dunque nel linguaggio mistico un repertorio cui attingere. L'esperienza del sé-corpo è apertura infinitaria nei limiti della finitudine. Benché cominci come attrazione per l'altro, il godimento non è dell'altro né del suo corpo: "Sex is the balance of male and female in the universe, the attraction, the repulsion, *the transit of neutrality*"<sup>221</sup>. Come passaggio della neutralità, il godimento, lacanianamente, non è dell'essere in quanto sessuato ma di sé oltre l'ego.

In quanto "attraversamento" del neutro, l'eros lawrenciano è spoliamento dall'io cosciente, passaggio dal nome al pronome, reversione all'averbale del soggetto parlante, che, abbiamo visto, fa riemergere la *matrice* dell'io nella polarità fusionale/repulsiva che replica quella del circuito primario materno/infantile. Nella "neutrality" l'individualità esiste a uno stato letargico, secondo un'interna omogeneità che è essenziale perché un individuo possa separare da sé quello che non gli è identico: "L'identità prima... comporta in essa stessa l'indifferenza di sé con se stessa...: Si può porre  $A=A$  soltanto se A, immediatamente, è identico a se stesso"<sup>222</sup>. E' solo nel confronto con la differenza, separandosi dal non identico, che l'individualità guadagna la propria identità (A sa di essere A). Giungere all'individualità di sensazione attraverso la neutralità è per Lawrence il solo modo di accesso al sé, cosicché dalla dimensione pre-egoica si sveglia a poco a poco la coscienza, di cui la consapevolezza mentale è l'ultima fioritura:

Here [nel grembo materno] the child knows beyond all knowledge. It cannot perceive, much less conceive... yet from the belly it knows, with a directness of knowledge that frightens us. [...] The flux between mother and child is not all

---

<sup>221</sup> "A Propos of "Lady Chatterley's Lover"", *Phoenix*, II, op. cit., p. 504.

<sup>222</sup> J.-L. Nancy, "Identità e tremore", in *L'essere abbandonato*, Macerata: Quodlibet, 1995, p. 25.



sweet unison. There is as well the continuing widening gap... a continually increasing cleavage.<sup>223</sup>

The mind is but the last flower, the *cul de sac*<sup>224</sup>.

Quando l'individuo coincide ancora con il suo sentirsi corporeo e incosciente, ch  gli mancano "perceiving" e "conceiving", esso tuttavia "conosce" e si conosce nella polarit  di identit  e differenza, unisono e dissonanza. Dunque, per svegliare questa "unconscious subjectivity"<sup>225</sup>, manifestazione del s  nel circuito attrattivo-repulsivo del corpo, bisogna far dormire la coscienza verbale "in the sleep of all creation" (LCL 142), grembo femminile dell'Essere. Da un primo momento in cui "the psyche is itself the All" perch , essendo pura omogeneit , "it knows no objective", il contatto col differente – esperibile solo oltre la Medesimezza imposta dal pensiero – determina la donazione riflessiva: l'anima, allora, "recoils upon itself, in its first reaction against continuity with the outer universe"<sup>226</sup>. E' in questo processo dinamico che l'individualit , possiamo dire con Nancy,   "impartita", infusa e partorita dall'altro, per intervento di un'*alterazione subita* che rompe la sua omogeneit . Il modello del feto nel grembo materno resta il circuito di emersione dell'io prima dell'insorgere della coscienza di s  e della capacit  di verbalizzazione. In esso, come scrive Lawrence:

"the perfecting of each single individuality, unique in itself, cannot take place without a...*singleness polarised in one by the counter-posing singleness of the other*... so the child in wonderful unison with the mother... is at the same time extricating itself into single, separate, independent existence."<sup>227</sup>

---

<sup>223</sup> D. H. Lawrence, *Psychoanalysis and the Unconscious*, New York: Seltzer, 1921, pp. 55 e 56.

<sup>224</sup> D. H. Lawrence, *Fantasia of the Unconscious*, London: Secker, 1923, p. 29.

<sup>225</sup> *Psychoanalysis and the Unconscious*, op. cit., p. 72. "The unconscious subjectivity is, in its positive manifestation, a great imbibing, and in its negative, a definite blind rejection": si tratta in altre parole del s  incarnato, il cui organismo corporizza il circuito assimilativo-repulsivo.

<sup>226</sup> *Psychoanalysis and the Unconscious*, op. cit., p. 67.

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 56, (corsivo aggiunto).

È dallo stato di passività, come dipendenza dall'alterità, che l'individualità riceve se stessa per l'intervenire del disomogeneo. E sono dunque, anzitutto, un patire e un cogliersi patendo che stanno prima dell'ego cosciente, una conoscenza affettiva, "unspeakable effluence and intercommunication..., unspeakable knowledge"<sup>228</sup>. Senza questo tremare originario dell'omogeneo nessun ego potrebbe sorgere. Il circuito materno-infantile costituisce il paradigma dell'identità che giunge a sé per *alterazione*, ricevendo dal diverso il fremito della propria sostanza:

L'altro *transita* [penetra] lo stesso, e così lo fa avvenire. [...] Volendo interpretare questa scena come scena sessuale – come "evidentemente" è – non si troverà il modo di distribuire in essa alcun ruolo. Come non si tratta di maternità, tanto meno, qui, è in gioco il maschile e il femminile.<sup>229</sup>

Ogni ricomparsa dell'apprendersi precosciente e preverbale nel *Lady Chatterley's Lover* è ritorno alla matrice come impartizione (parto e dono) di sé, secondo una struttura che priva di validità le distinzioni sessuali e di ruolo. Per Lawrence, nella relazione sessuale i sessi sono secondari, e il godimento è sempre apprensione *sensuale* del proprio essere attraverso l'alterazione prodotta dall'altro. Nell'*eros*, scrive Lawrence:

I become my single self, inviolable and unique, as the gems were perhaps once driven into themselves out of the confusion of earths [...] *I am destroyed and reduced to her essential otherness...* It is the only fire that will purify us into singleness... into unthinkable otherness.<sup>230</sup>

Ad essere distrutta nel rapporto è la soggettività egoica ("It was the loss of herself to herself", LCL, 142) e si è ridotti a un nucleo di *pathos* che esiste solo perché affetto, fatto tremare dall'*impensabile alterità*. La relazione tra Constance e Mellors comincia come gravitazione dell'uno verso l'altra (o di *he* verso *she*: polarità dei diversi) ma è in

---

<sup>228</sup> *Psychoanalysis and the Unconscious*, op. cit., p. 55.

<sup>229</sup> J. L. Nancy, "Identità e tremore", in *L'essere abbandonato*, op. cit., p. 30.

<sup>230</sup> D. H. Lawrence, "Love", in *Phoenix, I*, op. cit., p. 154, (corsivo aggiunto).

essenza *viaggio verso il neutro*, “the middle of creation” (LCL, 256), una progressione verso la Matrice dell’unicità come “destruction” e “confusion” da cui si ritrova “essential otherness”. La Matrice del sé è in Lawrence una *physis* terrestre e femminile, contatto con la potenza creativa originaria che è il corpo a consentire:

she was very different from her old self, and as if she was sinking deep, deep to the centre of all womanhood and the sleep of creation. (LCL, 142)

Il centro della creazione è come un sonno perché l’ego vi è sospeso, dormiente. Quel centro è in sé “il femminile”, riposo dell’individualità che esiste presa nel corpo. La compenetrazione che schiude la liberazione dall’ego è, antonomasticamente, “Cunt”:

Cunt! It’s thee down theer; an’ what I get when I’m i’side thee, and what tha gets when I’m i’side thee; it’s a’ as it is, all on’t. (LCL, 188)

Attraverso il suo corpo, Constance fa ritorno al centro femminile della creazione: “cunt” non è un organo ma qualcosa che anche lei ritrova. Entrambi gli amanti riscoprono la stessa “cosa”, ovvero, come insiste Lawrence nel saggio prima citato, il sentimento di qualcosa “beyond love”. Quello stare oltre fa sì che l’esperienza erotica sia percepibile e rappresentabile come trascendenza. In quanto essa schiude un dimorare nell’individualità pura, meramente affetta dall’“unthinkable otherness”, è uno stare fuori di sé. Lacan invocava Dio come terzo partito nell’affare del godimento umano in riferimento alla natura narcisistica di quest’ultimo: se il regresso all’individualità pre-identitaria si può esperire solo patendosi – godendo di sé oltre sé – ed esso vale come un ritorno dell’“impartizione” dell’anima da parte della prima alterità, quella materna, vediamo bene come “Cunt”, nel registro lawrenciano, possa raccogliere i molti registri dell’ex. L’esemplarità della relazione tra Constance e Mellors, ciò che la distingue da quella tra Constance e Michaelis per esempio, consiste proprio nella capacità di immettere a un’infinità attraverso la comunione del sangue, “as the

two great waves of *separated* blood surge to *consummation*, the dark *infinitude*".<sup>231</sup> I riferimenti all'unione e all'interezza ("consummation", "oneing", "wholeness") si specificano come ri-unione. Si noti: lo scrittore impiega "separated" e non "separate": è chiaro che il suo pensiero va a una separazione intervenuta in ciò che era unito, non alla semplice unione di ciò era nato come distinto: l'individuazione si produce a partire da un'unità precedente. E così chiarisce 'Love': "from the melting pot of pure communion [...] I am driven *from the matrix* into sheer separate distinction."<sup>232</sup> La relazione sessuale autentica è irrefutabilmente esperienza estatica di ritorno a una matrice, che si specifica meglio come dimorare nell'"unconscious subjectivity", godimento e sentimento di sé concesso dall'interposizione dell'altro: un circuito di trascendenza modellato sulla diade intersoggettiva primaria.

È a partire dal capitolo VIII del romanzo che ha inizio il risveglio-ritorno di Constance. In via di ripresa dalla depressione che l'aveva afflitta, ella va a mano a mano allontanandosi da Wragby per gravitare sempre più verso il bosco. Abbiamo già notato come la dimora dei Chatterley rappresenti nel romanzo il luogo deputato alla vita della mente, nel quale il corpo si logora dimenticato: "Frayed! It was as if the very material you were made of was cheap stuff, and was fraying out to nothing" (LCL, 63). In questa luce si fanno trasparenti i connotati uterini del bosco, come luogo dell'"unconscious subjectivity" riguadagnato nel travalicamento delle barriere ego-logiche di Wragby. Esso è caratterizzato da "darkness and seclusion" (LCL, 124), è "darkness full of the mystery of eggs" (LCL, 128), "the wet dark" (LCL, 134), bagnato da "the drizzle of rain... grey rain-mist and complete darkness" (LCL, 133). Inequivocabile è l'immaginario di Mellors: "He loved the darkness and folded himself into it. It fitted the turgidity of his desire... the stirring restlessness of his penis" (LCL; 126). Il bosco è vero e proprio grembo della Terra, luogo chiuso, umido e buio, rappresentato tramite il ricorso a quelli che G. Bachelard ha definito "souvenirs organiques"<sup>233</sup>, un immaginario materico che attinge alle impressioni corporee

<sup>231</sup> "The Two Principles", in *Phoenix*, II, op. cit., p. 236, (corsivo aggiunto).

<sup>232</sup> "Love", *Phoenix*, I, op. cit., p. 154.

<sup>233</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Librairie Jose Corti, 1983, p. 165.

originarie. L’“humidité radicale” figura proprio come un tratto della “mère-paysage”<sup>234</sup>. Ma è cruciale notare che, a differenza dell’infantilismo che caratterizza Clifford e Michaelis, a questa Madre assoluta come spazio-sostanza (Bachelard) tale da far emergere l’individualità incarnata, non torna solo Mellors, ma anche Constance. Il *cottage* del guardaboschi, in cui i due si uniscono, vero grembo nel grembo, è come di carne “almost rosy, like the flesh underneath a mushroom” (LCL, 88). Ancora più importante sembra a questo punto il fatto che entrambi gli amanti ne possiedano la chiave. Ed è proprio Constance a reclamare la propria: “Do you think I could have a key too, [...] Are there *two* keys?” (LCL, 92). Ella insiste sull’opportunità che ve ne siano due. Reclama la propria, non vuole la chiave di Mellors: “I didn’t want your key” (LCL, 98). Così quest’ultimo (che l’aveva in un primo momento indirizzata a chiedere “la chiave” al marito), deve alla fine convenire: “We’d best ‘ave *two* keys ter th’ place” (LCL, 99). Solo dopo che egli le avrà consegnato la chiave (“I’ve got you a key made, my Lady”; LCL, 117) la relazione potrà realizzarsi. Così, la penetrazione nel “womb of procreation”<sup>235</sup>, sarà anche di Constance. L’abbandono progressivo di Wragby in direzione del bosco e del capanno avvengono dunque nel segno del femminile trascendente, come implica il sottotesto simbolico:

But now something roused... “Pale beyond porch and portal”... the thing to do was to pass the porches and the portals. [...] “Ye must be born again! I believe in the resurrection of the body! Except a grain of wheat fall into the earth and die, it shall by no means bring forth. When the crocus cometh forth I too will emerge and see the sun!” (LCL, 184)

Il vento primaverile porta frammenti di frasi alla mente di Constance. Essi cospirano a indicare una rinascita dalla morte alla vita che si specifica come resurrezione del corpo e attecchimento nella Terra della Parola. Ma “Pale beyond porch and portal” è il verso 49 di *The Garden of Proserpine*:

---

<sup>234</sup> G. Bachelard, *L’eau et les rêves*, op. cit., pp. 155-165.

<sup>235</sup> D.H. Lawrence, “Love”, in *Selected Essays*, p. 70.

Pale beyond porch and portal,  
Crowned with calm leaves, she stands  
Who gathers all things mortal  
With cold immortal hands.  
[...]  
She waits for each and other,  
She waits for all men born;  
Forgets the earth her mother,  
The life of fruits and corn;<sup>236</sup>

L'implicazione è che Wragby coincide col regno dei morti e con la vita delle ombre. Ma mentre il poemetto di Swinburne è dominato dalla stasi e Proserpina – sovrana dei morti – semplicemente “stands” al di là di quelle porte di Ade, che costituiscono l'ingresso senza ritorno delle anime disincarnate, il testo lawrenciano coglie Constance in procinto di lasciare quel regno – dunque di incarnarsi: “the thing to do was to pass beyond porch and portals”. Ma a chi tornerà Proserpina nel lasciare il regno dei morti? Ovviamente, a “the earth her mother”, oltrepassando a ritroso il limite della disincarnazione. I riferimenti biblici di Lawrence (“except a grain of wheat...”) indicano la necessità che lo Spirito prenda corpo tornando a Terra, e l'uomo si accetti come essere mortale: perché possa nascere, il seme deve morire. Notiamo ancora una volta il complesso confluire nella “faccenda materna” di un simbolismo di ampio respiro. Alla luce di quanto notato in precedenza in merito alla contrapposizione che vige nell'opera tra corpo e linguaggio, l'attraversamento di “porch and portal” (di Wragby) vale come regressione al preverbale, che si può offrire come esperienza mistica dell'individualità incarnata.

Secondo Julia Kristeva, la “strategia dell'identità” che costruisce il soggetto parlante come separato, si perpetua sottolineando quelli che la studiosa chiama “segni di separazione... una serie di separazioni orali, corporee o più in generale materiali e in ultima istanza relative alla fusione con la madre”<sup>237</sup>. Per essere iniziati all'impartizione di sé nel contatto con la potenza sorgiva originaria, Constance e Mellors devono infatti

---

<sup>236</sup> A. Charles Swinburne, *Poems and Ballads*, 6 vols., London: Chatto, 1904, vol. 1, pp. 169-172, ll. 49-60

<sup>237</sup> J. Kristeva, *Poteri dell'Orrore*, op. cit., p. 107.

oltrepassare una geografia immaginaria della separazione. Constance arriva nel bosco attraversando una serie di barriere interposte:

At last she decided to take a walk, not towards the wood, but in the opposite direction; she would go to Marehay, through the *little iron gate* in the other side of *the park fence*. (LCL, 135) (corsivi aggiunti)

Dopo essere passata dalla fattoria di Mrs Flint, quest'ultima accompagna Constance al termine del pascolo, avvertendola: "the gate's locked, you will have to climb" (LCL, 138). Le due attraversano "the close", dopodiché Lawrence ripete: "There was a little gate, but it was locked" (LCL, 138). A terra, accanto alla cancellata da valicare, le due donne trovano "the keeper's empty bottle for his milk" (LCL, 138). La menzione del latte a questo punto vale come libagione misterica, ma soprattutto come segno di reversione dal linguaggio alla relazione nutritiva, o comunque della sua ricerca, dato che la bottiglia è appunto vuota, aspira a riempirsi di quella "bevanda felice"<sup>238</sup> che il latte rappresenta. Connie "climbed the fence" arrivando alla "dense *new* part of the wood" (LCL, 139), in una zona diversa dalle altre, ove nel rapporto sessuale, per la prima volta, nascerà a sé come "unconscious", "inarticulate" (LCL, 141).

Il corpo di Constance è una soglia di penetrazione concentrica verso il Femminile. Anzitutto, lo è per Mellors:

"Then with a quiver of exquisite pleasure he touched the warm soft body, and touched her navel for a moment in a kiss. And he had to come in to her at once, to enter the peace on earth of her soft, quiescent body. It was the moment of pure peace for him, the entry into the body of the woman". (LCL, 122)

Si scorge facilmente che il corpo di Constance si depersonalizza e assurge allo statuto mitico di corpo femminile, il desiderio di entrare nel quale è precipitato dal contatto

---

<sup>238</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 158.

con l'ombelico, quel punto di comunione originario che, secondo il modello impostato da *Fantasia of the Unconscious*, rappresenta anche il canale di comunicazione emotiva preverbale, via di "impartizione" dell'individualità a partire dall'Altro originario. In secondo luogo, Constance pensa che potrebbe avere un figlio da Mellors, ma formula il suo desiderio in termini per noi rivelatori:

"If I had a child!" she thought to herself; "if I had him inside me as a child!"  
(LCL, 142)

Dietro la nascita che ella invoca si profila l'ombra della rinascita di Mellors attraverso la riconnessione con quel polo femminile che Constance, oltre il nome proprio, incarna. Ma anche per Connie la rinnovata relazione con il proprio corpo costituisce una vera e propria seconda natalità, una penetrazione (ricordiamoci: in questa relazione ciascuno ha la sua chiave) in un Femminile che la trascende:

...she was sinking deep, deep to the centre of all womanhood and the sleep of creation [...] she would sink in the new bath of life, in the depths of her womb and her bowels that sang the voiceless song of adoration. (LCL, 143)

È Constance stessa che discende nelle profondità del proprio grembo, grazie al quale incontra il centro del Femminile, ove ritroverà le acque della propria ri-generazione. Si tratta di un vero e proprio "rite d'immersion"<sup>239</sup> in sé stessa, che è soglia d'entrata per entrambi gli amanti verso "the middle of creation", un centro della natura materiale che non può che assumere i tratti di un materno infinitario. In terzo luogo, il corpo di Constance rappresenta un *limen* estatico anche per lo scrittore poiché, pretesto del proliferare di un verbo che non mira a oggettivare ma prospera delle effrazioni *sensuali* che effettua rispetto alla lingua logica, permette a Lawrence (e al lettore) di ritrovare un

---

<sup>239</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 175.



contatto corporeo vicario. D'altra parte, nella già citata introduzione a *Sons and Lovers*, Lawrence aveva parlato del corpo femminile come porta di passaggio da e verso l'Inconoscibile:

And God the Father, the Inscrutable, the Unknowable, we know in the Flesh, in Woman. She is the door for our in-going and our out-coming. In her we go back to the Father: but like the witnesses of the Transfiguration, blind and unconscious.<sup>240</sup>

Come si vede, il divino per Lawrence è chiaramente il femminile come “the source of undifferentiated life”<sup>241</sup>. La topografia della separazione che abbiamo illustrato sopra si presenta dunque come travalicamento a ritroso dei segni della “differenziazione” e avvicinamento progressivo al grembo-porta, che è anche il punto di collasso della parola:

And so it was written – “The Word was made Flesh,” then, as corollary, “And of the Flesh was made Flesh-of-the-Flesh, Woman.” This is again backward. [...] The whole chronology is upside down: the Word created Man, and Man lay down and created Woman. Whereas we know the Woman lay in travail, and gave birth to Man, who in his hour uttered his word.<sup>242</sup>

La parola prodotta dall'uomo coincide qui con il suo distacco dal Femminile come Carne della Terra. Il ritorno alla natura materiale è regresso dalla parola al corpo, che – per Lawrence – è ciò che ci collega al femminile: “The body it is which attaches us directly to the female... the great unknown Positive”.<sup>243</sup> L'amore tra Constance e

---

<sup>240</sup> in Michael Black, *D. H. Lawrence: The Early Philosophical Works: a commentary*, London: Macmillan, 1991, p. 138.

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>242</sup> D.H. Lawrence, “Foreword to *Sons and Lovers*”, in *The Early Philosophical Works*, op. cit., p. 134.

<sup>243</sup> “Study of Thomas Hardy”, in *Selected Literary Criticism*, op. cit., pp. 69-70.

Mellors è dunque propriamente un viaggio la cui meta è il risveglio di un sé incarnato e trovato nell'unione con un polo di trascendenza che ha i caratteri del femminile. Lawrence chiama la trascendenza carnale indifferentemente “God the Father” oppure “the Mother”:

But what is really ‘Rose’ is only in that quivering, shimmering flesh of flesh which is the same, unchanged forever, a constant stream, called if you like Protoplasm, the eternal, the unquestioned, the infinite of the ‘Rose’, the Flesh, *the Father – which were more properly, the Mother*.<sup>244</sup>

Si tratta di una divinità chiaramente bifronte, che – nella carne – ha il doppio volto del Padre e della Madre, come nella tradizione mistica. Ma il termine “protoplasm” che Lawrence qui impiega ci invita a sottolineare che l’apertura infinitaria realizzata dal corpo non ha altro luogo per accadere se non la natura materiale. Quantunque non sia un contatto con un altro mondo, essa pertiene sempre al “registro dell’ex”, come uscita dai propri limiti per “espansione, estensione, estasi” verso una “ampiezza felice”<sup>245</sup>. Che il corpo, finito e individuato, sia il luogo dello schiudersi di tale ampiezza ci introduce già nel dominio del paradosso.

## 2.6. Rappresentare la presenza incarnata

“The Unknowable, we know in the Flesh”, così lo scrittore ha definito la natura ossimorica della conoscenza quale si annuncia nella carne, agli antipodi del pensiero-parola, che è conoscenza esplicitabile, logica, basata sul principio di non-contraddizione, scambiabile nella distanza. Nella carne si offre invece la comprensione

---

<sup>244</sup> in Michael Black, *D.H. Lawrence: The Early Philosophical Works: a commentary*, op. cit., p. 135, (corsivo aggiunto).

<sup>245</sup> G. Bachelard, “L’immensité intime”, in *La poétique de l’espace*, Paris: Presses Universitaires de France, 1961, pp. 178 e 174.

non formulata, “quella che noi abbiamo di qualcosa che noi siamo nell’atto di fare”<sup>246</sup>. Perché essa sia riportata, è necessario che lo scrittore aggiri il pensare e il dire rappresentativo – che riconduce l’emozione a esperienza nominabile e le cose alla forma visibile. Poiché nel corpo si offre l’unicità della presenza dell’altro e, oltre questa, il godimento della propria, l’essere nel corpo non si può mai conoscere al modo del pensiero oggettivante, ma può solo essere rivelazione: “...there is no comparing or estimating. There is only this strange recognition of *present otherness*”<sup>247</sup>. Comparazione e stima si riferiscono a una forma di conoscenza che riporta l’irriducibilmente unico a un Medesimo logico-linguistico. Al contrario: “Our true awareness of one another is intuitional, not mental”.<sup>248</sup> Così, quando la presenza dell’altro sia riconoscimento della pura alterità, il corpo non è più leggibile, comparabile, stimabile. Si noti a questo proposito la descrizione di Mellors, quando Constance lo vede per la prima volta:

He was a man in dark green velveteens and gaiters... the old style, with a red face and red moustache and *distant* eyes... with curious swift, yet soft movements, *as if keeping invisible*. He was moderately tall and lean, and was *silent*. [...] “No, sir!” came the ready, *neutral words*. [...] He stared straight into Connie’s eyes, with a perfect, fearless, *impersonal look*, as if he wanted to see what she was like. [...] Anyhow, he was a curious, quick, *separate* fellow, *alone*, but sure of himself. [...] A little smile, mocking or teasing her, yet gentle, came into his eyes for a moment, then faded away, and *his face was expressionless*. [...] The two men looked at her in passing, Clifford critically, the other man with a curious, cool wonder; *impersonally* wanting to see what she looked like. And she saw in his blue, *impersonal eyes* a look of suffering and detachment, yet a certain warmth. But why was he so *aloof*, so *apart*? (LCL, 46, 47) (corsivi aggiunti)

---

<sup>246</sup> M. Polanyi, “La conoscenza inespressa”, cit. in Carlo Vinti, “Sul Mistico come indicibile”, in *Il linguaggio della mistica*, Accademia Etrusca: Cortona, 2002, p. 35.

<sup>247</sup> “Democracy”, in *Selected Essays*, op. cit., p. 92.

<sup>248</sup> “Puritanism and the Arts”, *Ivi*, p. 58

L'apparire di Mellors resiste a qualunque riduzione logica da parte di Constance: il suo corpo non palesa in modo chiaro una personalità. Al contrario, il volto, cui nella tradizione descrittiva è demandato un ruolo rivelatore, è "expressionless", gli occhi e lo sguardo "impersonal", come se qualcosa rifiutasse di annunciarvisi. Più avanti Connie penserà che quel volto è "a face that changed all the time, baffling" (LCL, 63) rivelando la difficoltà di catturarlo in un pensiero e in una forma chiara, di una refrattarietà a sottomettersi all'oggettivazione visiva ("As if keeping invisible", "inscrutable", LCL 59). Siamo legittimati a pensare che Lawrence stia "deliberately painting out... the personality, the "likeness", the physical cliché"<sup>249</sup>, come a suo dire tenta di fare Cézanne alle prese con le sue modelle. Tuttavia, alle modelle possiamo sostituire i "characters" come schema morale preconcelto, il cui corpo perde di solidità e concretezza, sottomesso alla convenzione dell'uomo come pura interiorità: "the moment the model began to intrude her personality and her "mind" it would be cliché and moral, and he would have to paint cliché"<sup>250</sup>. In altre parole, ciò che Lawrence intende evitare è la presentazione del corpo come palesamento di un'interiorità che ricada in uno schema morale, che coinciderebbe con la cancellazione del corpo come manifestazione dell'unicità individuale – indescrivibile – sotto il cliché visivo che riconduce l'individualità alla medesimezza della tassonomia spirituale. Persino le parole di Mellors sono "neutre", ovvero pura presentazione di sé contro cui il pensiero critico cozza: non sfugga la sottile notazione sullo sguardo di Clifford che, è appunto, "critical" e non "curious" come Constance: è giudicante, non disposto alla scoperta. Se c'è qualcosa che l'individualità incarnata presenta è proprio la singolarità: Mellors è "separate", "alone", "aloof", "apart", qualità che – nell'intertesto lawrenciano – alludono all'accettazione di una singolarità – e di una solitudine — radicali. Mellors è "very much alone... on his own" (61), preso da "a pallor of isolation" (69), "a stranger... a stranger" lo chiama Connie (62), "a foreigner... a real foreigner" (66). Lo straniero, l'estraneo, l'Altro, è anche ciò che fa resistenza alla logica rappresentativa, in quanto manifestazione che fa riferimento solo a sé:

---

<sup>249</sup> "Introduction to These Paintings", *Phoenix I*, op. cit., p. 579.

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 578.

La manifestazione del *kath'auto*... non consiste affatto... nello scoprirsi di fronte allo sguardo che lo prenderebbe come tema di interpretazione e che avrebbe una posizione assoluta che domina l'oggetto. La manifestazione del *kath'auto* consiste per l'essere nel dirsi a noi, indipendentemente da qualsiasi posizione che noi potremmo aver preso nei suoi confronti... *L'esperienza assoluta non è svelamento ma rivelazione*: coincidenza di ciò che è espresso e di chi esprime, manifestazione... privilegiata di Altri, manifestazione di un volto al di là della forma. La forma che tradisce incessantemente la sua manifestazione – fissandosi in forma plastica, in quanto adeguata al Medesimo, aliena l'esteriorità dell'Altro. Il volto è una presenza viva... [...] In ogni istante disfa la forma che offre<sup>251</sup>.

Il fatto che Constance riconosca al volto di Mellors quella proprietà di mutamento che lo rende inappropriabile, indica che in lei Lawrence abbia incarnato l'opposto dell'istanza conoscitiva razionale e la disposizione ad accettare la rivelazione dell'Altro e di sé nella Relazione. Lo stesso si può dire di Mellors: "She saw her own nakedness in his eyes, immediate knowledge of her" (LCL, 264). La conoscenza che Mellors ha di Constance e che questa, per riflesso, ha di sé, è "non mediata", non passa per l'interfaccia di un sistema di pensiero rappresentativo. Lawrence nota nel saggio su Poe che voler "conoscere" un essere vivente al modo della mente equivale a sopprimerlo:

To *know* any living thing is to kill it. You have to kill a thing to know it satisfactorily. But to try to know any living being is to try to suck the life out of that being. [...] You know your woman darkly, in the blood. To try to know her mentally is to try to kill her. [...] Man does do horribly want to master the secret of life and of individuality *with his mind* ... It is a death process. [...] These terribly

---

<sup>251</sup> E. Levinas, *Totalità e Infinito*, Milano: Jaca Book, 1977, pp. 62-63, (corsivi originali).

conscious birds, like Poe and his Ligeia, ... want to turn it all *into talk*, into knowing. And so life, which will not *be* known, leaves them.<sup>252</sup>

Ridurre alla forma oggettivabile è dunque allontanare la vita. Ben diverso è il tentativo lawrenciano di restituire la conoscenza dell'Altro e di sé in termini d'intuizione carnale, come *rivelazione*. Il momento in cui Constance sorprende Mellors da solo nell'atto di lavarsi ha i connotati di un'epifania:

In spite of herself, she had had a shock. After all, merely a man washing himself; commonplace enough, Heaven knows!

Yet in some curious way it was a visionary experience: it had hit her in the middle of the body. [...] Not the stuff of beauty, not even the body of beauty, but a lambency, the warm white flame of a single life, revealing itself in contours that one may touch: a body!

Connie had received the shock of vision in her womb, and she knew it; it lay inside her. But with her mind she was inclined to ridicule. A man washing himself in a backyard! (LCL, 68)

Si noti il contrasto che lo scrittore stabilisce tra la percezione mentale di Constance, che riduce il dato visivo a una forma oggettivata ("A man washing himself in a backyard") e l'esperienza corporea dello stesso fatto, tutta emotiva ("shock") e tattile ("it had *hit* her... a *lambency*... a *warm* flame... in contours that one may *touch*: a body!"). Che l'incontro con Mellors sia un'esperienza "visionaria", sposta l'apprensione del corpo dal regime della vista, oggettivante, a quello della visione, che coinvolge l'essere nella sua interezza psicofisica.

Al contrario, tutta condotta secondo l'oggettivazione visiva e la riduzione conoscitiva è la descrizione di Mellors che ci è concesso spiare nel pensiero di Hilda: "He was moderately tall, and thin and *she thought* him *good-looking*. He kept a quiet distance of his

---

<sup>252</sup> "Edgar Allan Poe", in *Selected Literary Criticism*, op. cit., pp. 335-337.

own, and *seemed* absolutely unwilling to speak”... “Hilda *looked to see* what his table manners were like” (LCL, 258 -260). L’enfasi dello scrittore s’incentra su uno sguardo critico che riduce la presenza a una serie di dati dimensionali, sintetizzati in un *pensiero* sull’aspetto o in un *giudizio* di valore. Se ciò è indicativo dell’*ethos* di Hilda, si tratta anche di una descrizione mimetica tradizionale, che riconduce il corpo alla “likeness”, ben diversamente dallo spostamento metaforico operato nella descrizione di Constance (“a warm white flame”), tutta basata *sul tatto*. Nel caso della descrizione di Hilda, siamo di fronte al cliché rappresentativo, “mere representations of what the *mind* accepts, not what the intuitions gather”<sup>253</sup>.

Come illustra Peter Brooks, la vista è il modo privilegiato della rappresentazione letteraria del corpo fino all’Ottocento. Conoscere il corpo è poterlo vedere. Secondo lo studioso, ciò genera “a form of perception that is fundamentally metonymic – always creating an approach to wholeness of vision of the body without ever quite providing it”<sup>254</sup>. Già in Sade, l’artificio rappresentativo più importante è lo specchio:

- Mais pourquoi toutes ces glaces?
- Aucune des *parties* de l’un ou de l’autre corps ne peut être cachée par ce moyen: *il faut que tout soit en vue*,<sup>255</sup>

Bisogna che tutto sia esposto alla vista, ma, si noti, sotto forma di “parti”, il che, come mostra Nadia Fusini in ‘Womengraphy’<sup>256</sup>, ricollega la scrittura del corpo colto nell’atto sessuale all’impulso scopofilico. La rappresentazione del corpo erotico si riduce a una nominazione di frammenti: “Could you see their cunts?”... “I will show you more legs than you ever saw in your life”<sup>257</sup>; “Et ces boules, quelle est leur usage, et comment les nomme-t-on? [...] Le mot technique est *conilles*... testicules celui de l’art.”<sup>258</sup> L’accostamento di due testi tanto lontani e tanto diversi come *My Secret Life*, di epoca

<sup>253</sup> “Introduction to These Paintings”, *Phoenix*, I, op. cit., p. 569

<sup>254</sup> P. Brooks, *Body Work*, op. cit., p. 105.

<sup>255</sup> D. A. F. de Sade, *La Philosophie dans le Boudoir*, Paris: Gallimard, 1976, p. 59.

<sup>256</sup> In *The Lonely Mirror*, Sandra Kemp and Paola Bono eds., London: Routledge, 1993, pp. 38-53.

<sup>257</sup> Anon., *My Secret Life*, Penguin: Signet Classics, 1996, p. 105

<sup>258</sup> De Sade, *La Philosophie dans le Boudoir*, op. cit., p. 57.

vittoriana, e *La Philosophie dans le boudoir*, pone in risalto che, nonostante le differenze, a legarli è un medesimo modo di relazione al corpo, il possesso del quale sembra essere garantito dalla possibilità di maneggiarlo attraverso i nomi delle sue parti, o di atti sessuali, che di fatto lo riducono a “cosa” privandolo della sua qualità soggettiva. Così, il protagonista di *The Secret Life* vuole anzitutto “vedere” o che gli sia “mostrato”, e le uniche apparizioni del corpo nel testo avvengono attraverso quei nomi – “cunt”, “legs” – in cui l’emotività carnale non trova via di apparizione.

E’ da questo cliché ottico degradante che Lawrence intende liberarsi, come afferma nel saggio “Introduction to These Paintings”, che si concentra su Cézanne, sul quale tuttavia egli compie un vero e proprio transfert. Non sarà un caso che, nel proprio studio, Constance esibisca dei Renoirs e dei Cézanne, i pittori che, a detta di Lawrence, hanno riaffermato la sostanzialità, la pesantezza e la matericità del corpo contro una tradizione di derivazione puritana che puntava a smaterializzare la natura fisica. Il punto d’origine di questa tendenza, Lawrence lo individua proprio tra Sei e Settecento quando “vision became more optical, less intuitive” e “the image never [got] cross to us, to seize us intuitively”<sup>259</sup>. Egli collega il contrarsi di tutta la percezione corporea al regime della vista allo sviluppo della “spiritual-mental consciousness”, in virtù della quale “Man came to have his own body in horror”. Come esempio di quell’orrore, egli cita Amleto e la sua “horrible revulsion from his physical connection with his mother”<sup>260</sup>. Come ci insegna Francis Barker, si tratta proprio dell’emergere della soggettività moderna che, identificando l’io col suo pensiero formulabile e con un’essenza immortale, relega il corpo – segno ostinato della mortalità e della terrestrità – a uno stato parentetico. Dopo questo momento, indica Lawrence, il corpo entra nell’arte, solo per quel tanto che “the language of salvation”<sup>261</sup> concede, ovvero secondo la mitologia della “Significant Form”<sup>262</sup>, quella forma visibile che è significativa perché intimo segno dell’essenza della cosa nella mente del Creatore e, dunque, della redimibilità della natura.

---

<sup>259</sup> D. H. Lawrence, “Puritanism and the Arts”, *Selected Literary Criticism*, op. cit., p. 63.

<sup>260</sup> *Ivi*, pag. 51

<sup>261</sup> “Introduction to These Paintings”, *Phoenix*, I, op. cit., p. 566

<sup>262</sup> *Ivi*, p. 566.



Il corpo, per Lawrence, quando si tratti di coglierlo nell'arte, deve restare "lumpy" e "overwhelmingly substantial", esprimere "the old doom of matter... obstinately refusing to be transformed into light"<sup>263</sup>. Perché esso sia vivo, è necessario sottrarlo alla "purely optical, *visual* truth", e che l'artista si purifichi dalle "flesh-pots of artistic representation"... and of all low lust for likeness"<sup>264</sup>. La rappresentazione del corpo intesa come restituzione del suo palesarsi alla vista estromette la vita intuitiva carnale, sul doppio piano – per Lawrence – del contenuto (la "intuitive awareness" è per lui un tema), e della forma, giacché lo scrittore deve mirare a produrre qualcosa che sia "sensually satisfying" in primo luogo per chi scrive e per chi legge, non esplicitare un concetto. Nelle sue parole, l'intento di Cézanne era quello di rendere il corpo delle cose "palpable", ovvero un rivolgersi all'apprensione tattile di un destinatario artistico che sarebbe dunque errato definire solo "spettatore". La bellezza tattile è per lui infinitamente superiore a quella visibile:

She did not understand the beauty he found in her, through touch upon her living secret body, almost the ecstasy of beauty... warm live *beauty of contact, so much deeper than the beauty of vision*. (LCL, 132, corsivi aggiunti)

La forma visibile restituisce una bellezza inautentica: "beauty is a question of experience, not of concrete form... in the living flesh... not a mere photograph"<sup>265</sup>. La fotografia costituisce appunto l'apogeo della soggezione del corpo al regime visivo. Comunicare la bellezza incarnata come un'esperienza, significa risvegliare la percezione intuitiva del lettore, coinvolgerne non solo la partecipazione mentale o la velata eccitazione fisica, come concesso dal *soft-porn* del romanzo perbenista (come Lawrence indica in *Pornography and Obscenity*): vuol dire permettergli di comprendere attraverso un'intuizione sensuale profonda. Ciò che interessa Lawrence è toccare "the world of substance once more with the intuitive touch, to be aware of it with the intuitive

---

<sup>263</sup> "Introduction to These Paintings", *Phoenix*, I, op. cit., p. 565.

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 564.

<sup>265</sup> "Sex and Loveliness", in *Selected Essays*, op. cit., pp. 16-17.

awareness and *to express it in intuitive terms*. That is... to displace our present mode of mental-visual consciousness, the consciousness of mental concepts, and substitute ... *the awareness of touch*”<sup>266</sup>. Quando Constance si guarda allo specchio (come la Nana zoliana, che vediamo simultaneamente da davanti e da dietro), scorge solo il suo corpo oggettivato dallo strumento che per eccellenza cattura la sembianza visiva. Esso, tuttavia, le rimanda solo il proprio decadimento: le restituisce un aspetto quantomeno parziale. Lawrence vuole mostrare quanto inautentica e fallace sia tale oggettivazione ottica, se paragonata con altre restituzione dell’esperienza carnale, in cui questa è manifestazione di un *sentirsi* inoggettivabile, fatto a sua volta *sentire* – non vedere – al lettore secondo “the beauty of contact”. Scrivere del corpo diventa dunque un lambirlo, un aleggiare intorno a esso cercando di farne emergere la “permeating beauty”<sup>267</sup>. La scrittura, proprio perché rinuncia a oggettivare un’essenza, diventa proliferazione, spostamento, evocazione.

Il desiderio di fedeltà all’inoggettivabile e all’irrapresentabile fa sì che la lingua di Lawrence nell’ultimo romanzo attenui decisamente i confini tra prosa e poesia, divenendo una lingua di “godimento che prospera della propria effrazione, del proprio eccesso; perfino della propria mancanza a dire”.<sup>268</sup> Si tratta di una scrittura che si nutre delle smagliature nella rete del discorso logico, per tentare “di captare [un] principio preverbale” – la rivelazione dell’individualità incarnata – “in un verbo rasente al piacere e al dolore”<sup>269</sup>, in un tessuto metaforico che nella proliferazione dei suoi spostamenti dice tanto l’inafferrabilità quanto l’impossibilità di permanere nell’oggettivabile. Agli antipodi della “nominazione” del corpo, e della sua subordinazione all’intento scopofilico, che oggettiva e parallelamente erige il soggetto conoscente, il discorso di Lawrence è ritorno sul processo simbolizzante perché è nell’enunciazione stessa che si situa il piacere. La scrittura replica l’opposizione oggettivare/intuire nell’accostare alla lingua del sistema simbolico, alla lingua del Padre-Clifford, quella sovrabbondante che a stento sopporta il concetto e afferma l’inerire della significanza al corpo, della lingua autenticamente “materna”. Come Raffaello, che secondo lo scrittore continua a

<sup>266</sup> “Introduction to These Paintings”, *Phoenix I*, op. cit., p. 578, (corsivo aggiunto).

<sup>267</sup> *The Letters of D. H. Lawrence*, Cambridge University Press, vol. II, op. cit., 143.

<sup>268</sup> N. Fusini, “La Cosa materna”, in *L’esperienza delle cose*, op. cit., p. 107.

<sup>269</sup> Julia Kristeva, *Poteri dell’orrore*, op. cit., p. 70.

dipingere ricercando nell'arte un principio femminile che nessuna donna potrà mai fargli trovare, scrive Lawrence in "Male and Femaleness in Art": "it is only a disproportion, or a dissatisfaction, which makes man struggle into articulation. And the articulation is of two sorts, the cry of desire or ... the effort to prolong ...the moment of consummation"<sup>270</sup>. La scrittura di Lawrence appartiene senza dubbio al secondo tipo, è piacere di un contatto conquistato vicariamente per via di scrittura, che mira a prolungarsi. In una famosa lettera a Garnett egli definisce la sua tecnica come "exhaustive method", metodo basato sulla ripetizione leggermente variata di alcuni dati o simboli elementari dalla quale si genera la pienezza esaustiva dell'espressione, che Lawrence contrappone alla rappresentazione mimetica tradizionale ("pure objects and story"<sup>271</sup>). Si tratta appunto di un ritorno sull'origine dell'espressione, prolungamento del contatto primario con l'origine sensuale del verbo. Come il metodo esaustivo operi nel *Lady Chatterley's Lover* è evidente:

How beautiful he felt, how pure in tissue! How lovely, how lovely, strong, and yet pure and delicate, such stillness of the sensitive body! Such utter stillness of potency and delicate flesh! (LCL, 185)

Il principio espressivo è proprio quello della ripetizione con lieve variazione, che diffonde il valore semantico delle parole come un alone intorno alla cosa, senza costringerla dentro i limiti di una forma. La scrittura diventa *presentativa*, si offre come costruzione simultanea per il lettore e per lo scrittore: non riferisce di un oggetto che le preesiste, ma lo fa esistere mentre lo dice. Qui il godimento del corpo non può che incontrare il piacere della scrittura.

Nella presentazione esaustiva, le parole riverberano le une sulle altre i loro toni e cospirano a creare un'impressione generale che resta, tuttavia, indefinibile, scardinando la possibilità di una rappresentazione del corpo come oggetto definito. Possiamo dunque parlare di un disfarsi della nominazione o perlomeno, del superamento di una

---

<sup>270</sup> "Maleness and Femaleness in Art", in *Selected Literary Criticism*, op. cit., p. 71.

<sup>271</sup> *Letters, II*, op. cit., p. 143.

relazione univoca tra significante e significato. Come se il linguaggio, ripetendosi, permettesse di raggiungere uno strato della coscienza più profondo, con una tecnica simile a quella dei *mantra*, dove la ripetizione “acts as a ritual, deepening the receptivity of the unconscious”<sup>272</sup>. La carne si rivela come intuizione, ed è all’intuizione sensuale e non concettuale del lettore che Lawrence si rivolge. La scelta di un metodo obliquo, che privilegia lo spostamento metaforico e la suggestione, è motivata anche da questa radicale antitetività tra la conoscenza carnale, essenzialmente un patire, e la conoscenza razionale, che pone la prima nel regno dell’averbale (o preverbale) sottraendola in partenza al dominio del pensiero. Ci troviamo nella dimensione del *muein*, del conoscere silenzioso e irriferribile, contrapposto al *legein*.

## 2.7. Il paradosso della carne: *Lady Chatterley’s Lover* e il linguaggio della mistica

Nota George Kalamaras, che il tratto unificante delle descrizioni dell’esperienza mistica, intesa latamente come esperienza fusionale e di rinegoziazione dell’identità limitata, è la *retorica del paradosso*. Come esperienza ai limiti dell’io, dove questo si riduce a un nulla senza tuttavia perdersi nel tutto di cui acquista certezza, essa è intrinsecamente paradossale. La compresenza di poli concettuali opposti è nel linguaggio mistico una tecnica, che funge da strategia di sospensione della logica e di riordinamento di quest’ultima proprio tramite il suo arresto. Kalamaras lega questo tipo di procedimento a un cammino a ritroso nel linguaggio che riporta quest’ultimo al livello della coscienza mitica di cui parla E. Cassirer: una coscienza contrapposta a quella linguistica come momento di identificazione con una totalità originaria ancora al di qua della discretizzazione verbale:

---

<sup>272</sup> G. Kalamaras, *Reclaiming the Tacit Dimension: Symbolic Form and the Rethoric of Silence*, State University of New York Press, 1994, p. 140.

A noi sembra naturale e immediatamente evidente che, sulla base della nostra percezione e intuizione, il mondo si suddivida in singole figure rigidamente delimitate, ognuna delle quali possiede il suo preciso limite spaziale, la sua ben determinata individualità. [...] Ma per l'intuizione mitica questi elementi individuali non sono dati, al contrario, è proprio l'intuizione a doverli originariamente ricavare, gradualmente, passo dopo passo, dalla totalità: è l'intuizione mitica che deve compiere il processo di estrarli, di separarli. [...] Come la coscienza linguistica, anche quella mitica *possiede* le differenze delle figure individuali solo in quanto, progredendo, *pone* queste differenze, in quanto le “separa” da un’originaria, indifferenziata intuizione dell’unità<sup>273</sup>.

Il paradosso, come evocazione simultanea dei contrari, è la forma non logica per eccellenza e, nella mistica, non mira ad affermare un concetto, ma a dire indirettamente di un’uscita dalla quadrettatura logico-linguistica e dall’ego. Se la scrittura lawrenciana trova un’affinità con tale tradizione è anzitutto perché, ricercando un modo di espressione che non ingabbi il corpo nei limiti del cliché ottico, la scrittura romanzesca deve avvicinarsi sempre di più alla *poesia*, intesa come produzione originaria della realtà attraverso la parola a partire da un sentimento estatico dell’essere. In questa prospettiva, *il linguaggio paradossale* funge da vero e proprio “organo di realtà” (Cassirer), producendo ciò che di quel fondo originario si può riportare, ma in modo più vicino all’unità mitica. Inoltre, per Lawrence, la mistica costituisce un importante antecedente epistemologico, in quanto tradizione in cui “knowing is performed not by the soul alone, but by the whole person – body, soul, and heart”<sup>274</sup>; ma offre anche una ricca riserva artistica, come linguaggio in cui il corpo erotizzato, amando Dio, appare dignitoso, non “ugly and cheap”<sup>275</sup> come lo scrittore segnala in *Pornography and Obscenity*.

---

<sup>273</sup> E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, SE: Milano, 2006, p. 23-24

<sup>274</sup> E. Petroff, *Body and Soul: Essays in Medieval Women and Mysticism*, Oxford University Press, 1994, p. 61.

<sup>275</sup> in *Selected Literary Criticism*, op. cit., p. 37.

Anzitutto, in riferimento al volto *materno* della trascendenza lawrenciana, notiamo che nella mistica la divinità presenta simultaneamente caratteri maschili e femminili, è Padre e Madre. Così il Cantico dei Cantici, archetipo della ierogamia del *Lady Chatterley's Lover*:

Ti condurrei, ti introdurrei nella casa di mia madre;  
m'insegneresti l'arte dell'amore.

[...]

Sotto il melo ti ho svegliata;  
là, dove ti concepì tua madre,  
là, dove la tua genitrice ti partorì. [8, 2-5]

Il risveglio di Mellors e Constance avviene proprio come penetrazione nel grembo materno della natura materiale, che diventa riconnessione all'albero della vita da cui la proiezione narcisistica del sé cosciente in essenza spirituale ha separato (*You've severed the connection between the apple and the tree...* (LCL 37)). La riconnessione alla "organic wholeness" è preceduta, come abbiamo visto, dalla libagione lattea, come ad esempio San Giovanni della Croce, nel "Cantico spirituale", impiega l'immagine della divinità come colei che porge il seno:

Lì mi dette il suo petto,  
Lì una scienza mi infuse saporosa, [...]  
e gli promisi allor di esser sua sposa.<sup>276</sup>

L'anima "beve soavemente di Dio": la trasfusione della conoscenza ottenuta attraverso la connessione diretta trasforma i tradizionali connotati paterni della divinità. Sempre materno è Dio in Julian of Norwich:

---

<sup>276</sup> S. Giovanni della Croce, *Opere*, Roma: OCD, 2009, strofa 27, p. 654.

“And then shall the bliss of our Mother-head in Christ be new to begin in the joyes of our Father God... Father-God in which light *our mother Christ*... leadeth us in this passing life”<sup>277</sup>.

Sebbene Julian of Norwich non impieghi esplicitamente l'immagine del seno, anche qui Cristo è “la madre”. Ancor più rappresentative sembrano le parole di Maddalena de' Pazzi, uno dei pochi esempi di trascrizione diretta delle parole pronunciate durante le estasi:

vieni o sposa mia, che io ti voglio introdurre nella casa della tua madre, dico nella mia divinità, però che essa mia divinità ha partorito l'anima tua e quella di tutte le altre creature. [...] *tua genitrice e madre per creazione*.<sup>278</sup>

Dunque molto vicina al linguaggio mistico è la definizione lawrenciana della trascendenza come “the centre of all womanhood and the sleep of creation” (LCL, 142) e, come scrive nella *Foreword to Sons and Lovers*, coincidenza della Carne, di Dio, e della Dea: “the infinite of the ‘Rose’, the Flesh, the Father – which were more properly, the Mother”.<sup>279</sup>

Nel saggio esplicativo sul *Lady Chatterley*, Lawrence definisce esplicitamente l'unione tra Constance e Mellors come un “mystic marriage” (506). In uno scritto precedente, egli elabora l'idea delle nozze sacre come unione di “Heaven and the first Earth, terms of the inexplicable primordial duality... we may perhaps take the mystic “Earth” to be the same as *Waters*. The mystic Earth is the cosmic waters, and the mystic Heaven the dark cosmic *Fire*”.<sup>280</sup> *Acqua e fuoco* costituiscono i due simboli fondamentali attraverso i quali si esprime il gioco *paradossale* – unione dei contrari – con cui Lawrence vuole

---

<sup>277</sup> *Revelations of Divine Love*, London: Kegan Paul, 1902, pp. 171, 214

<sup>278</sup> Maria Maddalena de' Pazzi, *Le parole dell'estasi*, Milano: Adelphi, 1992, pp. 69 e 60, (corsivo aggiunto).

<sup>279</sup> in Michael Black, *The Early Philosophical Works*, op. cit., p. 135.

<sup>280</sup> “The Two Principles”, *Phoenix*, II, op. cit., p. 228, (corsivo aggiunto).

cogliere il palpitare della carne. Il risveglio del desiderio sessuale di Mellors è il balzare di una fiamma:

suddenly he was aware of the old *flame* shooting and leaping up in his loins... it leapt downward, circling in his knees... compassion flamed in his bowels for her... His heart *melted* suddenly, like *a drop of fire*, and he put out his hand and laid his fingers on her knee. (LCL, 120-121)

Se convenzionale è l'associazione del desiderio col fuoco, l'immagine paradossale della *goccia* di fuoco ("a drop of fire") è molto frequente nella mistica. In particolare, San Giovanni della Croce impiega l'immagine del fuoco liquido. Così nella *Fiamma viva d'amore*: "Essendo questa una fiamma di vita divina, ferisce l'anima... la ferisce e la intenerisce tanto e così profondamente che la fa *struggere* in amore...: *Appena il mio sposo ebbe parlato, l'anima mia si sentì liquefare*".<sup>281</sup> L'avvicinamento del fuoco e dell'acqua, o l'immagine di un fuoco equoreo ("a drop of fire") è ciò che permette di accostare il metodo lawrenciano alla tecnica del paradosso mistico:

She felt him like a *flame* of desire, yet tender, and *she felt herself melting in the flame*. (LCL, 184)

La tecnica con cui Lawrence riferisce delle impressioni di Constance è molto vicina all'allegoria dell'anima nell'unione mistica con lo Sposo. Tuttavia si tratta qui di un'esperienza eminentemente carnale, della coincidenza totale dell'anima con la carne, del fatto che l'anima è qui lo stesso *sentirsi* del corpo. Si confronti ancora la compresenza del fuoco e dell'acqua negli sponsali mistici in San Giovanni della Croce:

---

<sup>281</sup> "Fiamma viva d'amore", in *Opere*, op. cit., p. 736. Citiamo anche la traduzione inglese perché meglio evidenzia l'identità di vocabolario col testo lawrenciano: "the fire of love, [...] wounds with so much endearing tenderness, and softens it so that it *melts away* in love. (*The Living Flame of Love*, London: Thomas Baker, 1864, pp. 6-9, corsivo aggiunto.)



In questo stato dall'anima traboccano le acque divine, e da lei, come una fonte copiosa, esse ridondano da ogni parte. [...] questo fuoco, come è stato detto, è così soave che, essendo anche immenso, somiglia alle acque della vita... E così queste lampade di fuoco sono acque vive dello spirito, come quelle che vennero sostenute dagli apostoli le quali, quantunque fossero lampade di fuoco, erano insieme acque pure e limpide.<sup>282</sup>

George Kalamaras riconduce l'*imagery* del fuoco e dell'acqua alla categoria del *paradosso statico-dinamico*, alla presenza di movimento nella stasi, nel quale si attua anche una convergenza basso-alto. È un'interpretazione applicabile anche a Lawrence:

he sat *still*... his face *motionless*... *Motionless*, ...in the invisible *flame* of another consciousness, he sat with his hand on her, and waited for the turn. (LCL, 225. c.a.)

Il fuoco del desiderio e, qui, della coscienza intuitiva, è la mobilità inesauribile e invisibile che anima la materia immobile. Il paradosso, potremmo dire, è della carne stessa, la quale – se intesa come sostanza di vita – comprende intimamente questa motilità pur nella passività e nell'inerzia che la caratterizza. Più eclatante è l'applicazione del paradosso statico-dinamico nella costruzione narrativa dell'orgasmo:

...there awoke in her new strange trills rippling inside her. Rippling, rippling, like a flapping overlapping of soft *flames*, soft as feathers, running to points of brilliance, exquisite, exquisite and melting her all molten inside. [...] then began again *the unspeakable motion that was not really motion*, but pure deepening *whirlpools* of sensation swirling deeper and deeper through all her tissue and her consciousness,

---

<sup>282</sup> S. Giovanni della Croce, "Fiamma viva d'amore", *Opere*, op. cit., pp 780-781.

till she was one perfect concentric *fluid* of feeling, and she lay there crying in unconscious inarticulate cries. (LCL, 141, corsivi aggiunti)

Come si vede le *imageries* del fuoco e dell'acqua si trovano qui sovrapposte nella notazione paradossale di un moto non-moto, "motion that was not really motion". Ma la menzione delle concentricità della sensazione nella più ampia unità di un sentire fluido ci riporta un altro tratto caratteristico dell'unione mistica: l'"esperienza oceanica", sempre espressa attraverso una *imagery* acquatica e paradossale, nella quale il soggetto cessa di sperimentarsi come limitato e l'identità si esperisce nel paradosso della distinzione nell'unione. La coscienza di Constance, associata simbolicamente alle acque, è il veicolo più ovvio per il presentarsi di questa esperienza:

She dared to let go everything, all herself, and be gone in the flood.

And it seemed she was like the sea, nothing but dark waves rising and heaving... so that slowly all her darkness was in motion, and *she was ocean* rolling its dark, dumb mass. [...] and further and further rolled *the waves of herself* away from herself, leaving her... She was gone, she was not, and she was born: a woman. (LCL, 184)

Qui l'esperienza di un sé oltre l'ego, quale schiusa appunto dal corpo, è espressa tramite l'identificazione di Constance con l'onda che si perde ma sussiste nella vastità del mare, il paradosso della compresenza dei molti nell'Uno. Il sé individuale limitato rinegozia il senso della sua limitatezza nella percezione dell'interezza che lo contiene. Constance è simultaneamente l'intero (the ocean) e la parte (the waves of herself). Così si esprime anche Maddalena de' Pazzi:

Esso mare conduce dalla terra al cielo, e dal cielo alla terra. E conduce l'anima che vi è dentro dovunque la vuole (silenzio). [...] L'altezza del mare è tanto grande che non c'è occhio che la possa penetrare (silenzio)<sup>283</sup>.

Anche qui Dio è un mare in cui l'anima può star dentro, unirvisi senza perdersi. Ma uno dei tratti comuni alla mistica e alla scrittura lawrenciana è l'insistenza sul fatto che, perché l'esperienza del naufragio della coscienza abbia luogo, è necessario che la creatura abbandoni l'attaccamento al proprio io, definito in molti testi come "will" o volontà egoistica:

L'amore occupa il posto che è stato lasciato libero dalla morte della volontà egoistica. Nel posto in cui un tempo vi era il seggio della volontà egoistica, ora non è nulla, e laddove non vi è nulla solo l'amore di Dio è attivo<sup>284</sup>

Il risveglio di Constance all'esistenza del suo corpo si attua proprio solo dopo il superamento della "separateness". Scrive Lawrence che "It was from herself that she wanted to be saved" (LCL, 183). E, abbandonatasi, "she had no courage to fight... *her will had left her*. She was giving way. She was giving up" (LCL, 139-140, c. a.). Soltanto in seguito a questo annullamento preliminare, Constance può ricevere l'attività dello sposo mistico: "She lay still... The activity... was his, all his" (LCL, 122). È proprio l'abbandono della volontà, intesa come massima cristallizzazione dell'io, che le dà accesso all'esperienza carnale come oceanica, secondo un tema ampiamente circolante

---

<sup>283</sup> Maddalena de' Pazzi, *Le parole dell'estasi*, op. cit., pag. 170

<sup>284</sup> J. Boehme, "La Vita Sovrasensibile", in *Il Mondo Magico di J. Boehme*, Roma: Edizioni Mediterranee, 2005, p. 273. Riportiamo anche la traduzione di L. Parinetto: "L'anima, quando muore al proprio volere, quando non vuole più, se non ciò che Dio vuole, lì dimora. Quanto più il proprio volere è a se stesso morto, tanto più occupa la dimora. Dove prima il volere proprio risiedeva, ivi non è, ivi solo l'amore di Dio agisce" (J. Böhme, *La Vita Sovrasensibile*, Mimesis, 1998, p. 57); ma si confronti ancora con la traduzione inglese per cogliere l'affinità con il linguaggio lawrenciano: "There where the soul has slain its own Will and wills no more any Thing as from itself, ... where *the Love of Self is banished*, ... where its own Will did before sit, there is now nothing; and where nothing is, there is that the Love of God works alone", (*Dialogues on the Supersensual Life*, New York: F. Ungar Publications & Co., 1901, p. 72, corsivo aggiunto).

nella mistica. Possiamo definire questo abbandono dell'ego, con Maddalena de' Pazzi, "nichilazione":

che [l'anima] era quasi diventata un nichilo e come dire un niente in se stessa, e tanto grandemente rilassata in Dio, che non sentiva né gustava se non Dio... tanto che era come morta in tutto e per tutto a se stessa e in se stessa e viva solamente in esso Dio, sì come diceva San Paulo di se stesso: "Vivo ego iam non ego, vivit vero in me Christus"<sup>285</sup>

Come illustra bene Maddalena, la "nichilazione" è accompagnata dalla "relassazione", dal raggiungimento di uno stato di inerzia totale, di abbandono fisico:

essa purità si acquista in nulla essere, in nulla intendere, in nulla sapere, in nulla fermarsi e in nulla volere. Relaxabo in te, Pater (silenzio), in tutto come morta in essa tua relassazione che è (silenzio): Nulla intendere, nulla volere e nulla sapere (silenzio). [...] Domine... cognovisti me in relassatione que fecit in te.<sup>286</sup>

Nel *Lady Chatterley's Lover*, l'abbandono al corpo è "a pure relaxation" (LCL, 310), termine-chiave anche in *The Rainbow* ("working for her relaxation"<sup>287</sup>). Lawrence sottolinea ripetutamente lo stato di pura passività e inerzia raggiunto da Constance una volta che questa si abbandona al corpo:

*She could do nothing. ..She could only wait...* and strange little rhythms flushing up into her with a strange rhythmic growing motion, swelling and swelling till it filled

---

<sup>285</sup> *Le parole dell'estasi*, op. cit., p. 58.

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>287</sup> D. H. Lawrence, *The Rainbow*, London: Penguin, 2000, p. 214.

all her cleaving consciousness... She lay looking up to the boughs of the tree,  
*unable as yet to move.* (LCL, 141)

Per nascere a se stessa nella carne Constance deve esporsi totalmente, consegnarsi inerme e inabile all'altro. La carne, anzi, è questa pura recettività, passività totale. Nello studio su Thomas Hardy, lo scrittore aveva descritto il femminile e la materia come "the living positive *inertia* which is the other half of life, other than the pure will to motion"<sup>288</sup>. Notiamo ancora una volta come l'unione del polo maschile e del polo femminile, del moto e dell'inerzia, risulti in quel paradosso statico-dinamico che caratterizza la scrittura mistica, ove vale come strategia delogicizzante. Nel romanzo il desiderio di Constance non si afferma come attivo ma ha tutti i caratteri della passività e della "relassazione", è quasi una catalessi:

She stood motionless. [...] She lay quite still in a sort of sleep, in a sort of dream.  
(LCL, 121)

She lay still, in a kind of sleep, always in a kind of sleep. (LCL, 122)

But something else in her was strange and inert and heavy. (LCL, 139)

A strange weight was on her limbs...she did not help him, only lay inert. (LCL, 140)

Constance è tutta identificata con l'inerzia della carne, la passività totale del riceversi da altri, che è anche la sua fondamentale *esposizione*, conturbante e ricca inermità: "helpless[ness]" (LCL 184). La condizione di passività totale è fortemente raccomandata dai trattati mistici, in particolar modo da *The Cloud of Unknowing*:

---

<sup>288</sup> "Study of Thomas Hardy", *Selected Literary Criticism*, op. cit., p. 187.

Take care that nothing is active in your mind or in your will but only God. Try to strike down all your knowing and feeling of everything under God, and tread everything down far beneath the cloud of forgetting...<sup>289</sup>

L'abbandono dell'attività raziocinante e della volontà sono fondamentali perché la rivelazione possa aver luogo. Incoscienza e abbandono sono raccomandati anche nella giovannea *Notte oscura*, di cui non sfuggiranno le affinità con il linguaggio dell'eros lawrenciano:

Giacqui e *mi obliai*,  
il volto sul diletto reclinato;  
tutto cessò, e *posai*,  
*ogni pensier lasciato*  
in mezzo ai gigli perdersi obliato.<sup>290</sup>

I due amanti lawrenciani giacciono presi da una strana inerzia (cfr. “posai”) e in quella stasi abbandonata non fanno più nulla: “they lay and knew nothing, both lost” (LCL 141). Nell'esperienza mistica la mente e il corpo sono uniti e Dio si manifesta anche attraverso la beatitudine corporale. È noto il duplice significato di “bliss” in inglese:

God wishes to be served with both the body and the spirit together, and He will give man his reward in bliss both in body and in soul. In giving that reward, He

---

<sup>289</sup> Anon., *The Cloud of Unknowing*, ed. by Ira Progoff, NY: Dell Publishing, 1957, p. 59.

<sup>290</sup> S. Giovanni della Croce, *Notte Oscura*, in *Opere*, op. cit., p. 349, (corsivi aggiunti). Ancora una volta la traduzione inglese darà meglio conto della coincidenza del vocabolario mistico, erotico e della rilevanza del tema dell'“unknowing”: “With his fair hand/He touched me lightly on the neck,/And reft me of my senses in a *swoon*,/I lay quite still, all memory lost,/I leaned my face upon my Loved One's breast;/I *knew no more*, in sweet *abandonment*/I cast away my care,/And left it all forgot amidst the lilies fair.(St John of the Cross, *The Dark Night of the Soul*, London: John Watkins, 1905, p. 29, corsivi aggiunti)

sometimes inflames the body of His devout servants with wonderful pleasures here in this life.<sup>291</sup>

Non è difficile vedere come la formazione religiosa del giovane Lawrence, seppur in seguito ripudiata nei suoi aspetti più oscurantisti e dogmatici, abbia potuto offrirgli il linguaggio per definire l'esperibilità carnale della trascendenza. Dalla mistica Lawrence mutua anche il tema della conoscenza nell'oscurità, un elemento ancora una volta paradossale, simbolo di una rivelazione che si dà nella sospensione dell'attività conoscitiva. *The Cloud* ricorre all'immagine della nube oscura:

For if you are ever to feel Him or to see Him, it will necessarily be within this cloud and within this *darkness*. [...] At the first time when you do it, you find but a *darkness*; and as it were a *cloud of unknowing*, you know not what, save that you feel in thy will a naked intent unto God. This darkness and this cloud is, howsoever you do, between you and your God, ... and you may neither see Him clearly by light of understanding in thy reason<sup>292</sup>

La conoscenza acquisita nella cecità, emblema della sospensione di ogni attività logica, ritorna nella descrizione del primo rapporto amoroso tra Constance e Mellors, nel quale la carezza è "cieca" perché rappresenta un conoscere opposto al vedere oggettivante:

...she was crying *blindly*... he laid his hand on her shoulder, and softly, gently, it began to travel down the curve of her back, *blindly*, with a *blind* stroking motion... in the *blind* instinctive caress.[...] She had found her scrap of handkerchief and was blindly trying to dry her face... it was *dark*, quite *dark* (LCL 120-121, c. a.)

---

<sup>291</sup> Anon., *The Cloud of Unknowing*, op. cit., p. 172

<sup>292</sup> *Ivi*, op. cit., p. 62.

Cecità e oscurità sono preludio necessario all'unione. Il tatto qui è "cieco" perché non oggettiva l'altro come la vista, non pone a distanza il suo corpo: al contrario, nella carezza l'essere che tocca è sempre intimamente implicato e non può non sentirsi toccato. Il corpo sottomesso alla vista, conosciuto "alla luce della ragione", è quanto mai remoto dall'intuizione e dalla meraviglia ("queer wonder", LCL 185) dischiusi da un corpo letteralmente "invisibile". La sospensione della logica è tale che Constance, testualmente, "perde coscienza e conoscenza":

All her consciousness died, and she stood there wide-eyed, looking at him from the unknown, knowing nothing any more (LCL, 220)

Le notti del senso e dello spirito sono motivi ampiamente circolanti nella scrittura mistica, che rendono ardua l'individuazione di precise influenze. I raffronti intendono tuttavia mostrare come il cammino misterico verso la conoscenza acquisibile nel corpo pare in Lawrence aver seguito l'eco di quella tradizione. Il perché lo scrittore si rivolga al linguaggio dell'estasi lo hanno chiarito i paragrafi precedenti, in cui si è illustrata la contrapposizione regnante nel romanzo tra corpo e linguaggio, tra conoscenza implicita e conoscenza esplicita; si è fatto riferimento alla volontà lawrenciana di recuperare valore cognitivo alle intuizioni corporee reintegrando alla soggettività quel corpo che l'ego della certezza logica ne aveva invece escluso; successivamente abbiamo indicato nel Femminile l'approdo mitico de-individualizzante ricercato dai personaggi lawrenciani e in una scrittura basata sull'effrazione sonora la soglia di ritorno per lo scrittore stesso. Un ampio arco di riflessione ci ha dunque condotto a rintracciare le ragioni delle scelte narrative di Lawrence, che intendono sottrarre il corpo al dominio della convenzione ottico-mimetica per tentare di catturarne la verità emotiva. È vero che la ricerca della "permeating beauty"<sup>293</sup> allontana Lawrence dalla rappresentazione imitativa o restituzione dell'esatta sembianza di una forma oggettivata: essa non è più

---

<sup>293</sup> *Letters, II*, op. cit., p. 143.



significativa per una generazione che conosce la fotografia. Piuttosto abbiamo parlato della ricerca di una forma “presentativa”, che non pone il proprio oggetto come pre-esistente, (e dunque già conosciuto, da riferire), ma lo costruisce in simultanea con l’atto di scrittura e di lettura, giacché il metodo della ripetizione lievemente variata funziona grazie alle fuggevoli impressioni che deposita a mano a mano nella mente e nel corpo del lettore. Esso non mira a “far vedere” ma a “far sentire” il corpo.

Tuttavia è necessario aggiungere una precisazione sulla natura del progetto lawrenciano, seppure estrinseca all’opera. Lawrence ritiene esistere una verità del corpo che preesiste all’arte e che quest’ultima deve sforzarsi di catturare, superando l’inadeguatezza delle convenzioni. Ecco quanto afferma Lawrence di Cézanne, ma che, verosimilmente, vale per se stesso:

But I am convinced that what Cézanne himself wanted *was* representation. He *wanted* true-to-life representation. Only he wanted it *more* true to life. And once you have got photography, it is a very, very difficult thing to get representation more true-to-life: which it has to be. [...] But he would not be content with the optical cliché<sup>294</sup>.

Lawrence si sta qui riferendo specificamente alla rappresentazione del corpo nell’arte. La validità del modello mimetico in quanto imitazione della forma visibile dell’oggetto sembrerebbe nelle parole dello scrittore essere stata posta in crisi dall’avvento della fotografia. E ciò ammonta a un superamento della mimesi come fedeltà naturalistica all’apparenza. Tuttavia, nel momento in cui si presuppone che esista una verità o un’essenza, in questo caso del corpo, che preesiste alla scrittura, si rientra in quella “metafisica del vero” che caratterizza il concetto di rappresentazione:

Derrida claims that literature has always been construed in terms of a relationship to “truth”, a relationship to whose history he sees mimesis as being central. [...]

---

<sup>294</sup> “Introduction to These Paintings”, *Phoenix I*, op. cit., pag. 577.

This system is taken to be essentially as a manifestation of “Platonism”, defined by an aspiration to make contact with truth, with real being, with “the ontological” (l’ontologique). According to Derrida, the concept of mimesis commits its holders to a metaphysics of truth because it supposedly always posits a reality that is prior or superior to that which represents it.<sup>295</sup>

Lawrence supera il concetto di imitazione della forma visibile, contrapponendo alla convenzionale “beauty of vision” quella “beauty of touch” ottenuta attraverso la ripetizione di parole pregnanti o lo spostamento metaforico. Tuttavia questa tecnica testimonia uno sforzo espressivo che, facendo esplodere la convenzione ormai inadeguata, risulti “*more true to life*” rispetto alla dominante rappresentazione ottica. Capiremo bene la differenza, accostando il lavoro di Lawrence ad altri esisti della letteratura novecentesca, prima fra tutte l’opera di Joyce, ove è l’assolutezza della rappresentazione a far inabissare il referente “corpo”: Lawrence non conosce ancora il naufragio dell’oggetto.

---

<sup>295</sup> Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton University Press, 2002, p. 375.

**CAPITOLO III**  
**JAMES JOYCE**  
***ULYSSES*: LA CIRCOLAZIONE**

*We greet you, friends of the earth, who are still in the body*

*Ulysses*

### 3.1 Aristotele oltre S. Tommaso

Perché mai, nel 1903, un giovane di vent'anni appena giunto nella capitale della modernità, Parigi, per studiare medicina, dovrebbe chinarsi con tanto impegno sulle pagine obsolete del *De Anima*?<sup>296</sup> Joyce conosceva già senza dubbio le opinioni di Aristotele per il tramite di S. Tommaso, che com'è noto fa ampio uso dell'autorità del "Filosofo". Non sarà allora che egli desiderasse rivisitarne il pensiero oltre il filtro cattolico, in cammino verso la definizione di quella "Summa Anthropologica"<sup>297</sup> che è *Ulysses*?

Al di là di quanto ci si potrebbe aspettare, infatti, Joyce trae dalle sue letture tomistiche soprattutto dei riferimenti estetici, mentre da Aristotele, che definisce l'anima come principio integralmente immanente, un modello di pensiero che reintegri all'uomo il corpo oltre la scissione platonico-cristiana. In generale, il giovane Joyce appare affascinato da una costellazione di pensatori accomunati proprio dal ripensamento della relazione tra anima e corpo in chiave antidualistica: accanto al già citato Aristotele, figurano Spinoza<sup>298</sup> e Giordano Bruno, di cui Joyce, in una recensione del 1903, accentua proprio "his attempt to reconcile matter and form"<sup>299</sup>. Una traccia interessante delle motivazioni del giovane Joyce sopravvive nello *Stephen Hero*, risalente

---

<sup>296</sup> Lettera del 20 marzo 1903 a Stanislaus, ove Joyce afferma di leggere "only him [Aristotle] and Ben Jonson", (J. Joyce, *Selected Letters*, ed. by Richard Ellmann, London: Faber, 1992, p. 19), e R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, 1978, p. 120.

<sup>297</sup> G. Melchiori, *Joyce: il mestiere dello scrittore*, Torino: Einaudi, 1994, p. 118.

<sup>298</sup> Lettere del 9 e 20 marzo 1903, *Selected Letters*, op. cit., pp. 17-19.

<sup>299</sup> James Joyce, "The Bruno Philosophy", *Occasional, Critical, and Political Writings*, ed. by Kevin Barry, Oxford University Press, 2000, pp. 93-94.

proprio al 1904-1906. Alla fine del capitolo XXI, durante una conversazione con Cranly, Stephen afferma:

— You urge me to postpone life – till when? Life is now – this is life: [...] To walk proudly on the surface of the earth... to acknowledge one's own humanity!... I am quite serious. I speak from my soul.

— Soul?

— Yes: from my soul, my spiritual nature. [...] Philosophy, love, art will not disappear from my world because I no longer believe that by entertaining an emotion of desire for the tenth part of a second I prepare for myself an eternity of torture.<sup>300</sup>

L'esitazione di Cranly (e di Joyce che scrive) intorno alla parola "soul" evidenzia come l'anima, venuto meno il referente religioso, sia diventata un'entità problematica. Le parole di Stephen indicano un trasferimento del Bene dalla vita ultraterrena ("to postpone life") all'esistenza terrena ("this is life"). In questo passaggio la parola "soul" svela il suo equivoco, ridefinendosi come una "spiritual nature" dalla consistenza del tutto immanente ("philosophy, love, art").

Accanto a quest'anima dalla consistenza problematica, emerge nello *Stephen Hero* un corpo che smentisce ogni pretesa eternante:

A voice which he remembered as his mother's [...] called his name. The form at the piano answered:

— Yes?

— Do you know anything about the body?... There's some matter coming away from the hole in Isabel's... stomach...

— I don't know... What hole?

---

<sup>300</sup> James Joyce, *Stephen Hero*, London: Jonathan Cape, 1969, p. 147.

Dopo una lunga malattia, la sorella di Stephen è morta: “the body” fa la sua apparizione nell’opera di Joyce come essenzialmente connesso con la mortalità. Stephen non sa niente del corpo (“I don’t know”). Ma è evidente che, nel momento in cui Joyce scrive (1904) guarda già con ironia a quel non sapere. I due passi che abbiamo riportato segnalano gli estremi tra i quali si muove la prima ricerca joyciana: da una parte un’anima dallo statuto ormai equivoco, dall’altra la consapevolezza che ciò che è necessario considerare “to acknowledge one’s own humanity” è proprio il corpo mortale. Dal “buco” nello stomaco di Isabel alla “O” di Penelope, indice mistico dell’*omphalos* terrestre e della “post-creation” (trasfigurazione della carne in parola), il corpo di Joyce resterà “the hole”: unità vivente essenziale all’esperienza ma che, sempre attraversata, non conosce pienezza né perfezione. Disertato dal suo doppio immortale, fondamento di un’individualità dai limiti precisi, il corpo di Joyce incarna una soggettività emorragica e trans-identitaria, che non sussiste autonomamente da un “contenuto” di coscienza. Così, il corpo deve “contenere” il mondo: riempirsi per poi svuotarsi per poi colmarsi ancora, in un processo di attraversamento infinito.

Ciò che è venuto a mancare è proprio lo spirito individuale dalla consistenza autonoma che il corpo tradizionalmente ospitava. S. Tommaso, infatti, definisce “l’anima umana, la quale viene chiamata mente o intelletto” come “un essere incorporeo e sussistente... [ovvero] che possiede l’esistenza in modo da sussistere in sé medesimo”<sup>302</sup>. Di conseguenza, egli nota: “Che l’anima rimanga dopo il corpo dipende da quella deficienza (*defectum*) del corpo che è la morte”<sup>303</sup>. Dunque, benché S. Tommaso assegni all’unione di anima e corpo un ruolo essenziale nella costituzione dell’uomo, egli trasforma l’anima intellettiva aristotelica in una sorta di proiezione immortale del sé. Da qui Cartesio potrà riferirsi all’anima o intelletto come una “*res cogitans*”, una vera e propria “cosa” dalla consistenza autonoma.

---

<sup>301</sup> *Stephen Hero*, op. cit., p. 168.

<sup>302</sup> *Summa Teologica*, (I, q. 75, a 2/ I, q. 90, a 2), Firenze, Giunti: 1954, pp. 184, 166.

<sup>303</sup> *Ivi.*, (I, q. 90, a. 4), p. 172.

Nel *De Anima* aristotelico, al contrario, l'anima è "forma (*eîdos*) del corpo naturale che ha la vita in potenza – tale è il corpo munito di organi. [...] Per questo non s'ha da cercare se l'anima e il corpo sono uno, come non lo si fa per la cera e l'impronta: *che non sia separabile l'anima dal corpo non v'è dubbio*"<sup>304</sup>. Essa è la "figura e la forma, secondo la quale la materia è... detta questa cosa determinata (*tode ti*)"<sup>305</sup>. In altre parole, l'anima è l'organizzazione intrinseca che fa di un vivente "questo vivente qui", determinando la materia che in potenza – come Proteo – contiene ogni forma. Ma come la forma della cera non esiste al di fuori di una porzione di cera informata, così parlare dell'anima senza corpo è una mera assurdità, donde la critica di Aristotele alla concezione platonica:

Ecco perché l'assurdo di questa e della maggior parte delle teorie intorno all'anima: congiungono o collocano l'anima nel corpo senza poi spiegare né la ragione di questa unione né la condizione del corpo... Meglio sarebbe forse dire non che l'anima prova compassione, apprende, pensa, ma che è l'uomo mediante l'anima... Perciò, spento questo soggetto, non c'è più ricordo né amore, perché codesti atti non sono dell'intelletto ma del composto che è andato distrutto<sup>306</sup>.

Benché la teologia avesse fatto dell'indipendenza dell'anima intellettiva il fondamento filosofico del dogma dell'immortalità, il passo appena citato rende chiaro che Aristotele – come Joyce ebbe modo di riscoprire – pensa a un'anima che è essa stessa "questo corpo" determinato e non gli sopravvive. Per lo Stagirita, definito in *Ulysses* "maestro di color che sanno" (U 45)<sup>307</sup>, il "soggetto" è sempre "il composto", il sinolo completo e vivente, corpo che esercita le sue funzioni in virtù di un'organizzazione organica, emotiva e intellettiva, senza che la verità del sé si situi da una delle parti. L'Aquinate nota invece che "l'anima comunica alla materia del corpo, che insieme con essa forma una sola entità, l'essere della propria sussistenza, di maniera che *l'essere del composto non è*

---

<sup>304</sup> Aristotele, *Dell'Anima*, in Opere, vol. 4, Bari: Laterza, 2004, pp. 127-130.

<sup>305</sup> *Ivi*, pag. 127.

<sup>306</sup> *Ivi*, pag. 118-119.

<sup>307</sup> James Joyce, *Ulysses*, London: Penguin, 2000. L'edizione sarà d'ora in poi designata come U.

*che l'essere dell'anima*"<sup>308</sup>. In sostanza, il "subiectum" di S. Tommaso oscilla tra il trovarsi gerarchicamente diviso in funzioni più e meno nobili o identificato *tout court* con l'anima intellettiva che, "a motivo della sua perfezione, non è una forma del tutto immersa e coartata dalla materia del corpo"<sup>309</sup>. A proposito della discussa nozione di intelletto, Aristotele al contrario precisa che persino l'immaginazione e le emozioni sono *logoi en yle*, forme (o pensieri) calate "nella materia"<sup>310</sup>, sicché per lui "the soul is not a thing merely *housed* in the body; its doings are the doings *of* the body"<sup>311</sup>.

Se già accostarsi al testo originale di S. Tommaso al di fuori del filtro gesuita avrà di sicuro rappresentato per Joyce un'occasione di riconciliazione con gli aspetti più crudi della mortalità e della corporeità, ciò è ancora più vero per quanto riguarda la lettura di Aristotele, che dà conto dell'anima e dell'individualità prescindendo dall'immortalità. In *Ulysses*, infatti, il corpo è presentazione della forma dell'essere in quanto esso stesso formato così e non diversamente ma, non celando né ospitando alcun principio autonomo, in esso l'essere si realizza completamente, non si risparmia per nessun fine morale superiore. E come "spento questo soggetto non c'è più ricordo né amore", così l'anima-forma di Joyce è votata a terminare con la morte. I pensieri di Stephen e Bloom si incontrano nella frase "One life is all. One body." (U 259, 362), mentre in "Hades" Bloom riflette sul corpo di Molly:

Body getting a bit softy. I would notice that from remembering. What causes that I suppose the skin can't contract quickly enough when the flesh falls off. But *the shape is there. The shape is there still*. Shoulders. Hips. Plump.  
(U 115, corsivo aggiunto)

---

<sup>308</sup> *Summa Teologica*, (I, q. 76, a 1), Vol. 5, Firenze: Salani, 1954, p. 206.

<sup>309</sup> *Summa Teologica*, (I, q. 76, a 1), op. cit., p. 214.

<sup>310</sup> cfr. "Nella maggior parte dei casi si vede che l'anima non riceve né produce [affezione] alcuna senza il corpo: tali la collera, l'audacia, il desiderio, in una parola la sensazione. Per eccellenza proprio dell'anima sembra il pensare: ma se anche il pensare è una specie di immaginazione [*phantàsia*] ne segue che neppure esso esisterà indipendentemente dal corpo." *Dell'anima*, op. cit., p. 102.

<sup>311</sup> Hilary Putnam, *Words and Life*, London: Harvard University Press, 1994, p. 43 (corsivi aggiunti).



La parola “shape” traduce in registro bloomiano il tema della forma individuante (*eidos*) che permane fino al dissolversi del soggetto<sup>312</sup>. L’anima-forma di Aristotele perdura attraverso i cambiamenti dell’essere vivente, mentre la morte rappresenta la dissoluzione del composto in quanto sparizione della forma. Il fatto di ritrovare tale considerazione nel flusso di coscienza di Bloom, non solo in quello di Stephen, testimonia della trasversalità della riflessione aristotelica sul “soggetto” nell’*Ulysses*, e dunque della sua centralità nella visione dell’autore. Che l’anima/forma-individuale sia stata da Joyce riconsiderata in chiave antiescatologica lo indica anche la riflessione di Stephen in “Proteus”, momento in cui, com’è noto, egli si confronta con la mortalità:

His shadow lay over the rocks as he bent, *ending*. Why not endless till the farthest star? [...] I throw this ended shadow from me, manshape ineluctable, call it back. *Endless*, would it be mine, form of my form? (U 60, c. a.)

I riferimenti alla terminologia aristotelica (“form of my form”) rendono chiaro che “shadow” si riferisce, per il tramite dell’omerico *skēē*, all’anima, nella sua relazione con la finitudine. Appunto, essa non è “endless”: Stephen pondera che la sua forma di uomo, proprio in quanto *individuale*, implica una finitezza assoluta.

Tuttavia Joyce ritiene necessario recuperare il pensiero aristotelico prendendo le distanze “the modern notion of Aristotle as a biologist”, da una certa riduzione materialistica del suo pensiero illustrata in ‘Scylla and Charibdis’ dall’atteggiamento di Buck Mulligan, nelle parole del quale la complessità umana e artistica di Shakespeare,

---

<sup>312</sup> Che Joyce impieghi scientemente “shape” e “form” come equivalenti di “soul” lo mostra l’ingresso del corteo funebre nel cimitero: “The high railings of Prospects rippled past their gaze. Dark poplars, rare white forms. Forms more frequent, white shapes thronged amid the trees, white forms and fragments streaming by mutely, sustaining vain gestures on the air.” (U 126) A svelare la corrispondenza è il parallelo omerico con le *psychai* incontrate da Odisseo, che non possono parlare prima di aver bevuto il sangue. Qui “form” e “shape” vengono impiegati come analoghi di “soul”. *Eidos* è già usato da Omero come sinonimo di psiche, benché nel senso della forma visibile di quest’ultima, apparizione.

ad esempio, si riduce alla definizione di “the gaseous vertebrate” (U 253). Nell’episodio la forma immanente aristotelica rappresenta un correttivo tanto rispetto al riduzionismo quanto alla teosofia platoneggiante imperante tra i letterati dublinesi. Per come il romanzo la rappresenta, si tratta di un credo che mescola motivi di varia provenienza: “*Isis Unveiled*... Lotus ladies tend [the faithful hermetists] i’ the eyes, their pineal glands aglow. [...] *In quintessential triviality/ For years in this fleshcase a shesoul dwelt.*” (U 245). Il commento sarcastico di Stephen ci permette di cogliere la convergenza di dualismo cartesiano (ghiandola pineale) e di platonismo (corpo-carcassa) caratteristica della teosofia zibaldonesca di *Isis Unveiled*. Come recita lo slogan pubblicitario di un santone pseudobuddista – che tra l’altro si fa chiamare Elijah – “you have that something within, the higher self” (U, 625), un “io” che si ritrova nell’interiorità (“within”) e nell’elevazione (“higher”), coordinate simboliche dell’io spirituale: un “self” che coincide con l’anima disincarnabile; il corpo, allora, non è né più né meno che una “fleshcase”, cassa di carne che, come il corpo-tomba del *Gorgia* platonico, è contenitore dal potenziale maligno in cui l’io-spirito si trova momentaneamente imprigionato<sup>313</sup>. Poiché l’autentico “sé” coincide con l’uomo interiore e superiore, esso sarà anche e soprattutto dissociabile da una materialità vergognosa:

“Mrs Cooper Oakley once glimpsed our very illustrious sister H.P. [Blavatskij]’s elemental. O, fie! Out on’t! Pfuiteufel! You naughtn’t to look, missus, so you naughtn’t when a lady’ ashowing of her elemental” (U, 237)

L’ambiguità cui Joyce piega “elemental”, facendo sì che il termine designi allo stesso tempo una parte o un prodotto del corpo e un’ipotetica essenza incorporea, evidenzia

---

<sup>313</sup> “Del resto ho già sentito dire, anche da uomini sapienti, che noi ora siamo morti e che il corpo è per noi una tomba”. (Platone, *Gorgia*, 493 a, a cura di F. Adorno, Bari: Laterza, 2007, p. 113). Anche Virgilio si riferisce al corpo come “carcere caeco”. Per illustrare il potenziale contaminante del corpo rispetto all’anima nella dottrina orfica, ricordiamo l’elaborazione del libro VI dell’*Eneide*: “Igneo vigore, principio celeste hanno queste/scintille, finché non le tardano i corpi languenti,/ e non le ottundono terrosi organi, membra soggette a morire./ Di qui viene che temono e bramano, soffrono e godono e mai/ distinguono lo spirito chiuse nel buio di un carcere cieco. E quando con l’ultima luce le abbandona la vita,/ non però tutto il male, non tutti radicalmente/i contagi del corpo [corporeae pestes] se n’escono”. (Virgilio, *Eneide*, trad. di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, 1989, Libro VI, vv. 730-737, pag. 243-245). La carne è intrinsecamente portatrice di contagi: il deposito orfico sopravvivente nel platonismo rappresenta il punto di contatto tra teosofia e teologia.

la messa al bando della corporeità dalla costituzione dell'io che la concezione teosofica condivide con certa morale religiosa: il corpo è “elemental” che va accuratamente nascosto (“you naughtn’t to look”) perché l'uomo si conceda l'identificazione con un “elemental” di altra natura: una “spiritual essence” (U 236) incorporea e imperitura. Così, infatti, parla anche Sant'Agostino:

Mi chiesi: “Tu chi sei?” E risposi “Un uomo”. Dunque eccomi fornito di un corpo e di un'anima, l'uno esteriore, l'altra interiore... Più prezioso l'elemento interiore... Io, l'interiore... io, io, lo spirito”<sup>314</sup>

Muovendo da posizioni platoniche, Sant'Agostino traghetta nel pensiero cristiano l'identificazione privilegiata dell'io con l'uomo interiore: tale coincidenza sostiene il mito dell'immortalità individuale, cui si contrappone la corruttibilità del corpo. In questo quadro, il disconoscimento di quest'ultimo si fonda su un principio morale: il corpo che espleta le sue funzioni di nutrizione, evacuazione e riproduzione, è solamente il corpo postlapsario e dunque solo il corpo segnato dalla morte e dal male<sup>315</sup>. Ne segue che quelle funzioni rinviino di per sé alla mortalità e siano moralmente “basse”, cioè caratteristiche della Caduta, ostacolo all'itinerario ascensionale in cui il soggetto interiore si immagina impegnato. Invece, è a riconciliare quell’“higher self” spirituale con il corpo agostiniano percorso dalla vergogna e dall'ignobiltà che si orienta la ricerca del giovane Joyce, come testimonia un passo a lui caro:

little he began to be conscious of the beauty of mortal conditions. He remembered a sentence in Augustine — “It was manifested unto me that those things be good which yet are corrupted; which neither if they were supremely good, nor unless they were good could be corrupted: for had they

---

<sup>314</sup> Sant'Agostino, *Confessioni*, a cura di Carlo Carena, Milano: Mondadori, 1994, p. 267.

<sup>315</sup> Giorgio Agamben, *Nudità*, Roma: Nottetempo, 2009, p. 88.

been supremely good they would have been incorruptible but if they were not good there would be nothing in them which could be corrupted.” A philosophy of reconciliation.<sup>316</sup>

La citazione si ritrova con poche variazioni anche in *Ulysses* (U 180). Partendo da Agostino, ma allontanandosi dalla lezione di una carne segnata dal peccato originale che tuttavia non costituisce parte essenziale del sé, Joyce ricerca un pensiero che appiani la distanza tra il nobile e l'ignobile, tra bontà e corruzione. Notiamo dunque come il problema della condizione mortale, e dunque del corpo, si imponga in Joyce come problema *morale*, articolato – almeno in partenza – come disvelamento del bene in ciò che apparentemente non lo contiene. E sia già un problema *estetico*: la corrutibilità, e dunque la mortalità, contengono la bellezza. Il corpo di Joyce sarà dunque catturato in quegli aspetti che più ne evidenziano la “mortal condition”, in altre parole attraverso quella funzionalità fisiologica che della mortalità è sineddoche: nella defecazione, nella minzione, nel parto, nel peto, nella mestruazione, nella deformità, aspetti cui egli intenderà restituire una misura di “bonum” e, anzi, rappresentarli come caratteri di una terrestrità da conquistare. L'esigenza di riconciliazione indicata nel frammento citato testimonia della prima presa di distanza dal se stesso platonizzante che rende possibile la scrittura del *Portrait of the Artist*, inaugurato da quella sorta di battesimo a rovescio che è l'immersione nella fossa biologica di Clongowes: “How cold and slimy the water had been! A fellow had once seen a big rat jump into the scum.”<sup>317</sup> Attraverso il filtro ironico del romanzo, la nascita del giovane artista si preciserà come graduale maturazione del senso di quel fortuito rituale d'immersione nei prodotti della corruzione umana, che avrà il suo punto d'arrivo in *Ulysses*, dove il wc di Bloom sarà ironicamente elevato alla dignità di uno “smoothworn throne” (U; 649): seggio letteralmente non ignobile del nuovo adamo minore.

---

<sup>316</sup> Scholes, Robert; Kain, Richard M. (eds.), *The workshop of Daedalus*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1965, p. 65.

<sup>317</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Classics, 2000, p. 7.

### 3.2 Il corpo mortale *Unheimlich*

Poiché il tema del corpo emerge in Joyce e in generale nel Novecento parallelamente allo svanire della credenza nell'anima *immortale*, esso non può non affiorare che come ferita antinarcisistica. Con Freud, possiamo infatti considerare lo spirito imperituro come una rappresentazione prodotta dal narcisismo primario:

Il sosia rappresentava infatti, in origine, un baluardo contro la scomparsa dell'Io, una “energica smentita del potere della morte” (Otto Rank), e probabilmente il primo sosia del corpo fu l'anima “immortale”. [...] Ma queste rappresentazioni sono sorte sul terreno dell'amore illimitato per se stessi, del narcisismo primario.<sup>318</sup>

La sostanzialità dello spirito individuale sosteneva la messa in parentesi del corpo mortale. Di conseguenza, allo svanire del primo come fondamento precipuo dell'io si accompagna la riemersione di ciò che, benché noto, deve restare celato, come tutte le funzioni “ignobili” del corpo. Come l'*elemental* corporeo di Madame Blavatskij, contraddizione palpabile della sua “spiritual essence”, deve essere rimosso dalla vista, così, nella tradizione cristiana, il corpo mortale sarà “nascosto” dal corpo spirituale:

troviamo scritto presso l'Apostolo: *perché l'elemento mortale sia divorato dalla vita*, e si tratta ovviamente della carne [...] *bisogna che l'immortalità rivesta questo elemento mortale*, ... perché, rivestito dell'immortalità viene nascosto, coperto e trattenuto all'interno<sup>319</sup>.

---

<sup>318</sup> Sigmund Freud, “Il Perturbante”, in *Opere 1917-1923*, vol. IX, Torino: Boringhieri, 1977, p. 96.

<sup>319</sup> “apud apostolum positum est, *Uti devoretur mortale a vita, caro scilicet*, [...] , id est abscondere et tegere et intra nosmetipsos continere...*oportet mortale hoc induere immortalitatem*... dum, indutum immortalitate

La coppia tertulliana nascondere e rivestire (“abscondere et tegere”) ci permettere di cogliere come la *semantica della veste*, implicita nella concezione biblica delle relazioni tra corpo ed essenza spirituale, si colleghi alla dimensione del *nascondimento*. Proprio l’idea del corpo mortale, cioè fisiologicamente attivo, come qualcosa da nascondere ci riporta a Freud. Tra i vari significati di *heimlich*, egli indica infatti che “dal significato di “natale”, “domestico” si sviluppa inoltre il concetto di: sottratto a occhi estranei, celato, segreto; [e] “... luoghi *heimlich* nel corpo umano, *pudenda*...”<sup>320</sup>. Pertanto “*Unheimlich* è tutto ciò che sarebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e invece è affiorato”<sup>321</sup>. Al venire alla vista di parti specifiche del corpo, quelle legate all’espletamento della fisiologia animale, si associa non solo la vergogna di un’animalità irriducibilmente “bassa”, ovverosia contraria al dispositivo ascensionale teologico<sup>322</sup>, ma anche un turbamento oscuro in cui la mortalità si fonde con l’immondo. Poiché nella tradizione cristiana il corpo umano viene alla sua piena funzionalità solo dopo la Caduta, il corpo attivo è di per sé un corpo mortale. Se di esso si esibisce ciò che dovrebbe restare non visto, e che caratterizza invece la privatezza (cfr. *heimlich*: sottratto a occhi estranei... *pudenda*), il corpo risulta sporco e perturbante perché indice della contaminazione fondamentale: il cadavere, come “corpo... diventato tutto intero deiezione, torbido elemento tra l’animato e l’inorganico, doppiatura inseparabile di un’umanità la cui vita si confonde con il simbolico”<sup>323</sup>. La pura funzionalità animale della *natura lapsa*, è dunque doppiamente antinarcisistica: in quanto segno della radicale impurità dell’Io (un corpo che si nutre, si riproduce e si svuota è essenzialmente *alterato*) e in quanto indizio della necessità della sua scomparsa. Al contrario, il corpo glorioso, completamente sottomesso all’anima razionale, può “abscondere” il corpo

---

absconditur et tegitur at intus continetur”. Tertulliano, *La resurrezione della carne*, (§54, 1-2), a cura di Pietro Podolak, Brescia: Morcelliana, 2004, pp. 150-151.

<sup>320</sup> S. Freud, “Il Perturbante”, op. cit., p. 87.

<sup>321</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>322</sup> ‘Les théologiens qui ont conduit l’explication conceptuelle de la foi chrétienne appartiennent à l’univers de la philosophie platonicienne... dont l’axe est précisément la direction verticale... la voie de la montée vers une divinisation recherchée’. Antoine Vergote, “Ambiguités anthropologiques et théologiques du concept chrétien “Incarnation””, in *Incarnazione*, Archivio di filosofia, 1999, n.1-3, ed. CEDAM, p. 475.

<sup>323</sup> Julia Kristeva, *Poteri dell’Orrore*, Milano: Spirali, 2006, p. 123.

mortale e “intra nosmetipsos continere”<sup>324</sup>, avvilupparci supremamente in noi stessi. *Unheimlich*, dunque, è l’inopportuno far capolino della funzionalità mortale in un corpo che si vorrebbe puramente ed eternamente individuale.

Nascita per copula e decesso – considerate nelle loro manifestazioni carnali – sono i poli massimamente perturbanti, tradizionalmente marchiati dall’immondo, che Joyce affronta nella sua investigazione dell’umano. Riprendiamo allora il passo relativo alla morte di Isabel:

A voice which he remembered as his mother’s... called his name. The form at the piano answered:

— Yes?

— Do you know anything about the body?... There’s some matter coming away from the hole in Isabel’s... stomach...

— I don’t know... What hole?

— The hole... the hole we all have... here.<sup>325</sup>

Il corpo compare qui associato a una sporcizia imprecisata (“some matter”) e al “cadere” (“coming away from”), a un carattere sinistro inafferrabile che momentaneamente strania ciò che è tuttavia noto (“the hole we all have”). L’ignoranza e la reticenza che circondano questo dato comune a tutti rendono il corpo a tutti gli effetti un “disconosciuto” (“I don’t know”). La scrittura joyciana accumula intorno ad esso un deposito minaccioso. Come nota Freud: “a molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri... in questo caso il senso del perturbante è mescolato con ciò che suscita orrore e coincide in parte con esso”<sup>326</sup>. Creando una mescolanza di familiarità e di mistero intorno al corpo o meglio investendo di una minacciosità misteriosa ciò che è oltremodo familiare (ricordiamo, in

---

<sup>324</sup> cfr. sopra, nota 23.

<sup>325</sup> *Stephen Hero*, op. cit., p. 168.

<sup>326</sup> S. Freud, “Il Perturbante”, op. cit., p. 102.

Freud, “*heimlich*: ...nativo, domestico”) Joyce affronta “l’imaginaire du corps” come caratterizzato da una “inquiétante étrangeté”<sup>327</sup>.

In *Ulysses*, come nello *Stephen Hero*, sineddoche privilegiata per l’intero corpo è proprio il cordone ombelicale, lo “strandentwining cable of all flesh” (U 46) che marchia e unisce tutti gli uomini come segno della nascita per copula da cui Adamo ed Eva furono esenti. Per la stessa origine, il cordone è intrinsecamente marchio mortale, tanto da coincidere con la fune che serve per calare in terra le bare: “Silently at the gravehead another coiled the *coffinband*. His *navelcord*” (U 142). L’immagine, probabilmente attinta dal “Duello della Morte” di J. Donne, concretizza un motivo molto diffuso nel pensiero cristiano. Già Tertulliano nota che caratteristica propria della carne – procreata – è la morte: “*carnem cuius est mors nativitas antecedit*”<sup>328</sup>, la proprietà distintiva della carne generata è il morire. L’ombelico, dunque, che nel passo citato Joyce chiama “the hole”, è traccia di un’apertura primordiale che differenzia il corpo mortale da quello integro e prelapsario di Adamo ed Eva, rappresenta quasi una ferita da cui si propaga l’infezione della mortalità. Il potenziale maligno insito nella riproduzione spiega l’orrore e il disgusto generati nel giovane Stephen quando:

On the desk before him he read the word *Foetus* cut several times in the dark stained wood. The sudden legend startled his blood... His recent monstrous reveries came thronging into his memory... He had.. allowed them to abase his intellect... A faint sickness sighed in his heart... The spittle in his throat grew bitter and foul to swallow and the faint sickness climbed to his brain so that for a moment he closed his eyes and walked on in darkness<sup>329</sup>.

L’incontro con ciò che ovviamente rinvia al concepimento per via sessuale scatena la nausea, associandosi al rivoltante (“bitter and fowl spittle”), all’orrore del deforme

---

<sup>327</sup> Jacques Lacan, *Le Sinthome*, Paris: Seuil, 2005, p. 49.

<sup>328</sup> “La nascita, dunque, è la condizione preliminare per quella carne votata alla morte”. Tertulliano, *La carne di Cristo*, a cura di Luigi Rusca e Claudio Micaelli, Milano: Rizzoli, 2008, p. 380-381, (corsivo aggiunto).

<sup>329</sup> *A Portrait of the Artist as a Young Man*, op. cit., pp. 95-96.



(“monstruous”), all’oscuro (“dark wood”), alla violenza (“cut several times”), alla sporcizia (“stained”). Stephen prova spavento (“startled his blood”). Le sue reazioni rinviano a quello stato di angoscia e orrore misteriosamente destati da ciò che è noto che Freud descrive come caratteristiche del perturbante. Il “feto” risulta nauseante perché fa riemergere l’evidenza rimossa dell’appartenenza alla carne in Stephen, che si vuole creato per mistiche ascese. Le visioni alle quali esso si accompagna ne “abbassano” l’intelletto, ovvero inibiscono la sublimazione della natura animale nella sua interpretabilità ascensionale. D’altronde, la permanenza nel grembo femminile e la nascita sono tradizionalmente marchiati dalla sozzura:

gli elementi genitali che *insozzano* l’utero, i *fetidi* impasti di acqua e sangue... la carne che per nove mesi si deve nutrire del medesimo *fango*... l’utero, di giorno in giorno più pesante e abnorme, che non trova riposo neppure nel sonno, tormentato ora dalla *nausea*, ora dal desiderio di cibo... i *vergognosi organi* della donna partorienti... Avrai certamente *ribrezzo* del bambino dato alla luce con i *resti del suo involucri*... Cristo ha amato l’uomo, formato nelle *immondizie* dell’utero, venuto al mondo *per canali vergognosi*.<sup>330</sup>

Nonostante la predilezione di Cristo per l’uomo, la descrizione non lascia dubbi sul carattere orripilante della nascita nella carne, come Joyce indica in *Ulysses*, ormai con ironia: nel primo episodio, l’espressione “woman’s unclean loins” (U 16) individua la sozzura come ciò che nella tradizione identifica il corpo della donna “after giving birth... and during the menstrual period”<sup>331</sup>, ossia in relazione alla capacità procreativa,

---

<sup>330</sup> Tertulliano, *La carne di Cristo*, op. cit., pp. 361-362. Come nota Julia Kristeva la sporcizia si applica a quanto si riferisce ai limiti dell’io. “La materia uscita dagli orifizi (del corpo) è evidentemente marginale. Sputo, sangue, latte, urina, escrementi, lacrime, oltrepassano i limiti del corpo [...]” (Mary Douglas, *De la souillure*, citato in J. Kristeva, *Poteri dell’Orrore*, Milano: Spirali, 1996, p. 73). Non solo i prodotti del corpo, ma anche la vagina, l’utero, il cordone ombelicale, la bocca, l’ano, riguardano le zone di frontiera del sé, in quanto aperture di introiezione/estromissione del non-io. Il corpo glorioso, al contrario, non può sporcarsi proprio perché le zone di contaminazione col non-io sono ridotte all’inutilità, non essendoci nell’aldilà bisogno di mangiare, bere, defecare, riprodursi: esso sostiene il mito di un’identità “pura”. La sozzura, o meglio le zone limitrofe del corpo, sono immonde perché violano l’immaginario dell’io integro.

<sup>331</sup> W. Thornton, *Allusions in Ulysses: An Annotated List*, The University of North Carolina Press, 1982, p. 21.

poiché questa realizza una simultanea donazione della mortalità. Mentre Tertulliano può riferirsi alla nascita come Incarnazione divina, ciò che garantisce che questo corpo immondo possa lavarsi di nuovo nella gloria, in *Ulysses* Stephen si confronta con la propria natalità come un'incarnazione cui manca la certezza di trasfigurazione, e oppone il ventre della prima Eva, figura della cabala, al ventre della donna:

Spouse and helpmate of Adam Kadmon: Heva, naked Eve. *She had no navel... Belly without blemish, ... orient and immortal. Womb of sin...* Wombed in sin darkness I was too, made not begotten. By them, the man with my voice and my eyes and a woman with ashes on her breath. They clasped and sundered, did the coupler's will... *Is that then the divine substance wherein the Father and Son are consubstantial?* (U 47, corsivi aggiunti)

Mentre il ventre di Eva è perfettamente integro e rinvia alla creazione dal nulla, il grembo femminile da cui Stephen è nato è segnato dalla caduta. L'ombelico è, letteralmente, una *macchia* ("blemish"), che – in quanto apertura primordiale – disintegra la pretesa assolutezza dell'io creato, non generato. Ed è la macchia *materna* (come dal cadavere di Isabel si perdeva "some *matter*") in un corpo che, per essere pulito e puro, deve ritornare al Padre: farsi in tutto Simbolico, incorporare i divieti a tal punto da non aver più necessità biologiche. Quando Stephen si chiede "Is that then the divine substance wherein the Father and the Son are consubstantial?" si riferisce al fatto che, comune a padre e figlio, è una sostanza materiale e mortale trasmessa dal grembo della donna. La divinità è del tutto immanente a quella sostanza, ma dal punto di vista di una naturalità assoluta.

Come enunciato nella bloomiana "law of falling bodies", i corpi "all fall to the ground. The earth. It's the force of gravity of the earth is the weight" (U, 87). Nella formulazione di Tertulliano: "è la carne ad essere abbattuta dalla morte, tanto che

“cadavere” deriva da “cadere”<sup>332</sup>. Il corpo ha un peso che, nella giornata di *Ulysses*, si preciserà come peso mortale: “So much *dead weight*. Felt *heavier* myself stepping out of that bath” (U 127, c. a.). Poiché il bagno di Bloom “in a womb of warmth” può essere considerato un’allegoria della nascita (“Enjoy a bath now... This is my body”, U 107), è chiaro che per il nuovo adamo terrestre di *Ulysses* nascere alla condizione incarnata e alla mortalità siano la stessa cosa. Nella tradizione dalla quale Joyce proviene, il corpo è custode della pesantezza, e dunque di bassezza morale in quanto ostacolo all’elevazione che è *liberazione dalla natura* (e dalla mortalità). Quando Stephen si riconosce caduto come Icaro, “the hawklike man. You flew. Whereto?... Paris and back... Seabedabbled, fallen, weltering. Lapwing you are” (U 270), egli si riconosce caduto *nel corpo*, irrimediabilmente incarnato: “I am tired of my voice, the voice of Esau.” (U 271). Esaù è anche una figura dell’obbedienza al corpo, colui che “vende” la primogenitura spirituale per un piatto di lenticchie: obbedisce alla fame come supremo movente, figlio troppo naturale per snaturarsi e piacere al Padre. Egli ritorna in ‘Circe’ nelle vesti di Paddy Dignam – il Morto – sotto forma di cane. “Dog”, l’inverso di “God”, è per Joyce simbolo dell’incarnazione, come indica una delle sue note: “incarnation, descent of man to dog”<sup>333</sup>. Poiché l’incarnazione si lega alla figura del cane, e il cane, in *Ulysses*, è sempre associato alla mortalità, l’incarnazione si precisa nel romanzo come radicale riconoscimento dell’appartenenza alla carne in quanto mortale. Così, quando in ‘Proteus’ Stephen finalmente “is able to identify with the dog”<sup>334</sup>, egli si identifica simultaneamente con il suo corpo vivo e con un cadavere mai ri-animato dalla manifestazione divina:

The carcass lay on his path. [The dog] stopped, sniffed, stalked round it, brother, nosing closer, went round it, sniffing rapidly like a dog all over the

---

<sup>332</sup> “caro est quae morte subruitur, ut exinde a *cadendo cadaver* enuntietur”. Tertulliano, *La resurrezione della carne*, op. cit., p. 72-73.

<sup>333</sup> Phillip Herring, *Joyce’s Notesheets in the British Museum*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1972, p. 287.

<sup>334</sup> Elliott B. Gose, *The Transformation Process in Joyce’s Ulysses*, Toronto: University of Toronto Press, 1980, p.17.

dead dog's bedraggled fell. Dogskull, dogsniff, eyes on the ground, moves to one great goal. Ah, poor dogsbody. Here lies poor dogsbody's body. (U 58)

Il grande obiettivo verso il quale muove la vita non è la manifestazione di Dio<sup>335</sup>, fine della storia, ma uno stato di cadavere che non conosce la reversibilità della Resurrezione, solo una trasformazione incessante. Ma “dogsbody”, com'è noto, è appellativo rivolto a Stephen da Buck Mulligan (“Ah, poor dogsbody”, U 5). Sarà proprio Mulligan che, in ‘Circe’, chiarirà i motivi profondi dell'orrore che Stephen prova per il ricordo della madre morta:

BUCK MULLIGAN: She's beastly dead... (*Shakes his curling capbell*) The mockery of it! Kinch killed her dogsbody bitchbody. (U 681)

La morte della madre, qui definita “bitchbody”, rappresenta per Stephen la necessità di morire a sua volta essendo stato generato secondo la carne. La sua identificazione con il cane vivo e con il cane morto di ‘Proteus’, gesti nei quali si realizza la discesa a terra dello “hawklike man”, l'incarnazione del platonista “constrained to experience the beast”<sup>336</sup>, si rivelano dunque sempre legati al tema della nascita dal “womb of sin” con cui si eredita la finitezza assoluta che smentisce ogni narcisistica pretesa d'immortalità. Se ‘Circe’ vale come esorcismo dei fantasmi o, come nota Hugh Kenner, come catarsi romanzesca – donde la forma teatrale – l'elemento esorcizzato, per Stephen (futuro scrittore dell'opera in cui egli è ora personaggio) è proprio il fantasma materno insieme ai poteri orrifici del suo corpo. ‘Circe’ dramatizza dunque il passaggio dal corpo perturbante di *Stephen Hero* e del *Portrait of the Artist* alla visione comica dell'*Ulysses*, dove lo scrittore sa chiamare il corpo “gentle” (U 84) e la carne “warm fullblooded life” (U 146). In *Ulysses*, nascita e morte restano indissolubilmente legate, eppure non nel senso

---

<sup>335</sup> “moves to one great goal” si ricollega alle parole di Deasy: “All history moves to one great goal, the manifestation of God”, (U 42).

<sup>336</sup> J. Mitchell Morse, ‘Proteus’, in *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*, ed. by Clive Hart and David Hayman, University of California Press, 1977, p. 30.

privativo di una negazione dell'immortalità, bensì in quello gioioso di una rigenerazione continua della vita a partire dai prodotti della corruzione. Non dimentichiamo, però, che, come in questo passaggio Stephen si allontana dall'egemonia materna verso quella del Padre metaforico, così quel corpo precedentemente perturbante perché mortale si trova anche accettato perché disincarnato a sua volta nella lingua:

In woman's womb word is made flesh but in the spirit of the maker all flesh that passes becomes the word that shall not pass away. This is the postcreation. *Omnis caro ad te veniet.* (U 511)

### 3.3: Metamorfosi e Trasfigurazione

La lettera, dunque, non l'uscita dalla natura, è l'unica trasfigurazione possibile per una carnalità ostinata che non smette di “cadere”, ovvero di rivelare la parentela del corpo con la morte. Se *Ulysses* invoca un discorso sull'incarnazione in riferimento a Stephen, di cui sono note le connotazioni cristologiche, Joyce lo utilizza per segnalare l'immanenza radicale del divino nella materia e per mostrare il carattere illusorio della pretesa trasfigurabilità della carne su di un piano trascendente. A tal fine, egli modifica i termini in base ai quali l'incarnazione è da intendersi, scardinando lo schema della salvezza nell'ambito del quale il corpo dell'uomo è buono solo in quanto si avvicina alla condizione del corpo glorioso.

Alla fine del romanzo, l'Incarnazione di Cristo quale rappresentata dalla tradizione viene trattata in termini comici, quando Molly ricorda che Bloom, come al solito, “came out with some *jambreaker* about the incarnation he never can explain a thing simply the way a body can understand” (U 893, c. a.). Nella considerazione di Molly, l'Incarnazione si riduce a un parolone smisurato per la bocca dell'uomo (*jambreaker*), e lontano dalla comprensione del corpo (...“subjective and objective genitive” U 34).

Essa è, in altri termini, una vera e propria enormità, come fuor di misura è “the infant Jesus in the crib at Inchicore in the Blessed Virgins arms sure no woman could have a child that big taken out of her... how could she go to the chamber [pot] when she wanted to” (U 890). La Vergine che può portare in grembo tale figlio è “no woman” poiché i corpi di donna, i corpi umani, sono essenzialmente “minori”: ogni tanto, hanno bisogno di andare al bagno. Rispetto all’Incarnazione, dunque, emerge una nozione di incommensurabilità che, lungi dal trovare esito nella meraviglia per il mistero di una differenza ontologica, esclude la possibilità di un mutamento sostanziale dalla carne dell’uomo: se essa non fu mai glorificata dalla momentanea venuta di un principio trascendente, non sarà mai *trasfigurata* dal suo definitivo stabilirsi nella gloria.

Disertati dall’anima immortale, i corpi di *Ulysses* divengono dei vuoti attraversabili di una sacertà tutta terrena, i quali – pur restando condizione di esperienza del mondo – non conoscono né pienezza né completamento, sconnessi dalla “perfezione” come “pienezza di sé” che caratterizza l’innocenza e la gloria<sup>337</sup>. A sostenere la carne che conosce la fame, la fatica e la morte – ma anche il piacere – non v’è nessuna carnalità gloriosa che regga la rappresentazione della prima come mero negativo della perfezione: l’opera di Joyce ci confronta con un corpo radicalmente terrestre e non sospeso ad alcuna trasfigurazione. Pertanto, la spiritualità che deve animarlo – la complessa unione di cuore e carne che fa sì che “a full human personality”<sup>338</sup> non si riduca mai alla sola materialità del corpo come vorrebbe Mulligan – deve essere tutta immanente, e cercata tra i due estremi del materialismo e dello spiritualismo religioso:

— You, as a good Catholic, he observed, talking of body and soul, believe in the soul. Or do you mean the intelligence, the brainpower as such,... I believe in that myself because it has been explained by competent men as the convolutions of the grey matter...

---

<sup>337</sup> Cfr. ad esempio: “I primi uomini furono creati in età perfetta”, S. Tommaso, *Somma teologica*, (I, q. 98, a. 2), op. cit., vol. 6, p. 298.

<sup>338</sup> in F. Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses and other writings*, Oxford University Press, 1972, p. 21.

— They tell me on the best authority it is a simple substance and therefore incorruptible. It would be immortal, I understand, but for the possibility of its annihilation by its First Cause, Who, from all I can hear, is quite capable of adding that to the number of His other practical jokes, *corruptio per se* and *corruptio per accidens* both being excluded by court etiquette. (U 732)

Da buono scettico, Joyce non si pronuncia: si limita a giustapporre due nozioni con flaubertiano distacco. L'ironia è ovviamente che Bloom consideri Stephen "a good Catholic" e che questi, come in ogni conversazione tra padre e figlio che voglia essere perfettamente inconcludente, si limiti a citare ciò che sull'anima tramanda l'Occidente cristiano ("They tell me"...). Un testo presente nella biblioteca triestina, *Psychology, Empirical and Rational* di Michael Maher, riporta una sintesi delle teorie antidualiste contemporanee, culminando nel confronto tra l'antica "psicologia" come scienza dell'anima immortale, e la nuova "psico-fisiologia". Maher, un padre gesuita, approda a una domanda centrale: se l'anima debba essere considerata "the brain, the nervous system, the whole organism, or a pure spirit"<sup>339</sup>, evocando un contrasto che ricorda da vicino il dialogo tra Bloom e Stephen. Sono proprio questi gli estremi che Joyce si trova ad affrontare nella sua ricerca di una nuova definizione dello status soggettivo del corpo. La conversazione tra il Padre materialista e il Figlio (già non più) spiritualista, consustanziali in una nuova carnalità terrestre che partecipa dell'invisibile (Molly), mostra *Ulysses* come l'autentico punto di svolta di una modernità che intende superare le antinomie della tradizione, nella sua tenace ricerca di una via intermedia tra la *riduzione* dello spirito all'organo-cervello, posizione anche oggi dominante nelle scienze cognitive, e la fede in un'essenza immateriale che svilirebbe il corpo mortale come una semplice ombra. Molly afferma che Leopold, nelle cui parole Joyce spesso satirizza il riduzionismo scientifico, le ripete "your soul you have no soul inside only grey matter" solo perché "he doesn't know what it is to have one" (U 876): nel registro di Molly "soul" è una creazione del desiderio e del sentimento: "feel", "want" e "wish" sono i

---

<sup>339</sup> Michael Maher, *Psychology: Empirical and Rational*, London: Longman, 1923 (ninth edition), p. i.

verbi più ricorrenti nel suo linguaggio<sup>340</sup>. Come sarà il discorso sulla rappresentazione letteraria del corpo a chiarire, il fatto che Joyce abbia scelto “the Flesh” come simbolo della terza persona della Trinità, lo Spirito, mostrando che quella carne è inoggettivabile perché vivificata da un’inafferrabile presenza vitale, vuole indicare la non riducibilità dell’uomo alla sua fisiologia e il continuo superamento della materialità del corpo nella complessità di una vita emotiva che lo comprende pur superandolo di continuo. Soprattutto, il fatto che la carne di Molly sia anche la sostanza della Terra allude alla completa ed eterna immanenza del principio spirituale al mondo sensibile e dunque lo svincolamento della carnalità umana dallo schema salvifico.

Se quest’ultimo prevede come suoi poli essenziali Incarnazione e Resurrezione, *Ulysses* lo rompe lasciando l’una orfana dell’altra. L’Incarnazione è dapprima parodiata in una “descent to dog” che, abbiamo visto, è discesa in una mortalità assoluta; in secondo luogo, sempre in ‘Proteus’, essa viene prolungata in una temporalità che ha già qualcosa dell’impossibilità di finire:

God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes  
featherbed mountain. Dead breaths I living breathe, tread dead dust, devour  
a ruinous offal from all dead. (U 63)

È vero che il divino si incarna nella natura materiale dell’uomo ma, una volta in essa, e dunque nel tempo, è catturato in un’incessante ricircolazione (“devour... offal”) che non conosce *exitus*, ossia non conosce la morte come uscita dal tempo. Un’incarnazione senza ritorno, dunque, nella quale Cristo “non porta la vita soppressa alla potenza di una vita superiore. Non dialettizza né media la morte” ma è preso “nell’ordine orizzontale”<sup>341</sup> nel quale la forma estinta si tras-forma, non si trasfigura. Parimenti, *Ulysses* delegittima l’altro polo dello schema salvifico:

---

<sup>340</sup> cfr. James Van Dyck Card, *An Anatomy of Penelope*, London and Toronto: Associated Univeristy Presses, 1984, p. 66.

<sup>341</sup> Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere: saggio sul levarsi del corpo*, trad. a cura di Franco Brioschi, Torino: Bollati-Boringhieri, 2005, p. 31.



Shut your eyes and open your mouth. What? *Corpus*. Body. Corpse... Rum idea: eating bits of a corpse why the cannibals cotton to it. (U 99)

Mentre la Resurrezione – passaggio dal morto al vivente seguito dall’assunzione al Padre<sup>342</sup> – segnava la trasfigurazione della carne del Cristo da umana a divina, il testo, letteralmente, ri-traduce il *corpus* divino del Cristo allo stato di corpo umano, “body”, e poi allo stato di cadavere, “corpse”, secondo un processo esattamente opposto. Pertanto, qui si radicalizza il senso di quella parodia della transustanziazione con cui il romanzo si era aperto:

— For this, O dearly beloved, is the genuine Christine: body and soul and blood and ouns. Slow music, please. Shut your eyes, gents. One moment. A little trouble about those white corpuscles. Silence, all. (U 1)

Qui l’Eucarestia, presenza del corpo mistico, è ridotta a un gioco di prestigio. Ciò che ne impedisce la riuscita, sono proprio i “white corpuscles”, le macchioline di sapone da barba della rasatura di Mulligan ma, soprattutto, i globuli bianchi (egli è uno studente di medicina, come lo è stato Joyce) che smascherano l’umanità insormontabile di quel sangue che si vorrebbe divino. La seconda carne del Cristo è smentita dall’ostinata umanità del corpo segnalata in apertura di romanzo. Anziché ospitare un cambiamento di sostanza e ricevere la presenza di un corpo glorioso, il calice di Mulligan accoglierà i resti della rasatura: la prima delle produzioni organiche dell’*Ulysses* che, come le seguenti, è ciò che dal corpo non smette di *cadere*, rivelando la parentela del corpo con la morte. In ‘Hades’, infatti, la prima considerazione della mortalità e della sozzura cui essa è implicitamente associata, è proprio legata ad escrescenze caduche:

---

<sup>342</sup> cfr. “Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre; ma va’ dai fratelli e di’ loro: Io salgo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro”. Giovanni, 20, 17.

Never know who will touch you dead. Wash and shampoo. I believe they clip the nails and the hair. Keep a bit in an envelope. Grow all the same after. Unclean job. (U 108)

Le unghie e i capelli sono ciò che bisogna “tagliare”, dissociare dal corpo, per renderlo “pulito”: la pulizia implica la rimozione di ogni traccia del debito del corpo alla natura e alla dimensione temporale. Mentre in quello innaturale dei beati “come l’età, anche la lunghezza dei capelli e delle unghie resterà immutata nei secoli”<sup>343</sup>, la crescita continua di questi elementi di frontiera è testimonianza perturbante di una mai raggiunta perfezione e di una perenne confusione di organico e inorganico, di vita e morte. Lo status del corpo umano muta così in *Ulysses* da ciò che *momentaneamente* appartiene alla natura a ciò *eternamente* vi sarà preso: “I daresay the soil would be quite fat with corpse manure, bones, flesh, nails, charnelhouses... decomposing... Of course the cells or whatever they are go on living. Changing about. Live forever practically.” (U 137). La vita eterna è qui spiegata non come salto ontologico (verticale) dalla natura all’eternità, ma come *ricircolazione continua nell’ordine orizzontale*. Tale ostinata continuazione è il segno della naturalità assoluta del corpo umano, o di quella che sopra abbiamo definito l’impossibilità dell’*exitus*, del fatto che la carne si stabilisca nella gloria al di fuori della natura e del tempo. E, allora, quali considerazioni attraversano la mente di Stephen riguardo al corpo di Cristo?

... the problem... of the fourth degree of latria accorded to the abscission of such divine excrescences of hair and toenails. (U 825)

Data la logica anagnostica dell’*Ulysses*<sup>344</sup>, è impossibile che Joyce non abbia voluto che quest’ultimo commento sulle divine escrescenze non si legasse al primo, connettendo il corpo di Cristo al corpo morto di ‘Hades’. E questo è come il segno della putrefazione

---

<sup>343</sup> Giorgio Agamben, *Nudità*, op. cit., p. 137.

<sup>344</sup> Fritz Senn, “Anagnostic Probes”, in *Inductive Scrutinies: Focus on Joyce*, Dublin: The Lilliput Press, 1995, pp. 83-84.

che, dopo Nietzsche, invade la divinità: “non fiammo ancora il lezzo della divina putrefazione? anche gli dei si decompongono! Dio è morto! Dio resta morto!”<sup>345</sup> Mentre “God had always been that which infinitely overtakes death, withdrawing from it its prey in advance, conceding to it no more than the simulacrum of its mortal operation”<sup>346</sup>, in *Ulysses* persino l’ostia consacrata continua a essere una “blooddripping host” (U 696), a esibire il segno di una carnalità mai trascesa. Il corpo di Cristo non media più la vita e la morte conducendo la prima a una riaffermazione assoluta nell’identico, bensì è preso nella metamorfosi infinita di una *ineluctable naturalità*. Da archetipo del Risorto, Cristo diventa paradigma del Trasformato, confondendosi con “Mario the tenor” (U 149), “Terence Mulcahy” (U 135), Bloom, Stephen e le prostitute del bordello in ‘Circe’ (U 634, 625). In tal modo “metamorfosi” (confluenza nel diverso che si compie nell’ordine orizzontale) si sostituisce a “trasfigurazione” (che pertiene invece a una verticalità gerarchica). E allora, ecco come Bloom riesce a trasformare un altro archetipo del Risorto, Lazzaro:

— *I am the resurrection and the life*. That touches a man’s inmost heart.

[...]

Your heart perhaps but what price the fellow in the six feet by two with his toes in the daisies? ... The resurrection and the life. Once you are dead you are dead. That last day idea. Knocking them all up out of their graves. Come forth, Lazarus! And he came fifth and lost the job. Get up! Last day! [...] Pennyweight of powder in a skull. Twelve grammes one pennyweight. Troy measure. (U 133)

Tradizionalmente, nell’episodio di Lazzaro “la resurrezione designa la singolarità dell’esistenza”<sup>347</sup> poiché ne fissa la riaffermazione identica nell’Eterno. A questa nozione, *Ulysses* contrappone la continuazione della presenza nel diverso, rappresentata

<sup>345</sup> F. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, § 125, Milano: Adelphi, 2007, p. 163.

<sup>346</sup> Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford: Stanford University Press, 1993, pag. 49-50, saggio pubblicato in inglese.

<sup>347</sup> J.L. Nancy, *Noli me Tangere*, op. cit., p. 66.

qui dalla menzione delle margherite in cui i morti hanno già i piedi immersi. La differenza tra le due carnalità qui chiamate in gioco – quella di Lazzaro, tradizionalmente trasfigurabile, e quella di Dignam, *joycianamente* metamorfica – è segnata da quei ventuno grammi (...dodici, secondo Bloom) con cui alcuni identificano il peso dell'anima immortale. Qui, essa si riduce a “powder in a skull”, segno della coincidenza dell'io col suo corpo biologico e della sua estraneità allo schema della salvezza.

Così, non sostenuto dalla carne del Cristo incarnato e risorto, al corpo dell'uomo non resta che la sua dimensione mortale. E, alla luce di queste considerazioni, si comprende quanto profondamente organico all'opera sia il riferimento ad Ario, che negò la divinità della carne di Cristo: “Is that then the divine substance wherein the Father and the Son are consubstantial? Where is poor dear Arius to try conclusions?” (U 47). La materia qui invocata è null'altro che la carne della donna, trasmissione di una sostanza intimamente spirituale ma non protesa verso la “salvezza”, la quale, dunque, non smette di *alterarsi*.

L'idea di salvezza rientra infatti in quello che R. Esposito definisce il “carattere intrinsecamente immunitario” del dispositivo religioso, nell'ambito del quale la polarità Incarnazione-Resurrezione rende immuni dalla morte proponendo la sopravvivenza di un io puro: “Il corpo mistico... rende immortale la mortalità [del corpo naturale] attraverso la resurrezione: lo *immunizza* attraverso una separazione da sé che fa della sua morte naturale il tramite della sua sopravvivenza”<sup>348</sup>. Siamo così tornati alla considerazione freudiana dell'anima immortale come produzione narcisistica. La rappresentazione di un corpo che voglia dar risalto a un'individualità narcisisticamente eternabile si stabilisce proprio in un paradigma immunitario: la misura del “bello” corporeo (e dunque dell'osceno) è prescritta dal corpo inattivo e immortale trasfigurato nella gloria. In quanto corpo spogliato della sua naturalità e ridotto al suo *eidos* – anima, immagine, e idea – esso, come vedremo, incontra il canone grecizzante di cui Joyce aveva letto nel *Laocoonte* di Lessing che, quantunque studiato in giovinezza, appare aver lasciato durevoli tracce in *Ulysses*. È in contrapposizione a questa carne immunizzata e

---

<sup>348</sup> Roberto Esposito, *Immunitas: protezione e negazione della vita*, Torino: Einaudi, 2002, p. 64, (corsivi aggiunti).

idealizzata (nel senso di “informata sui divieti simbolici”) che il corpo di Joyce si definisce: alterabile, alterato, dagli incerti confini.

### 3.4: La ragione incarnata di ‘Proteus’ e ‘Lestrygonians’

Come nota Umberto Eco, “quello di Proteo non è il caos, ma è comunque un universo in cui si introducono nuovi nessi tra le cose”<sup>349</sup>. Nuovo è il nesso che Joyce istituisce tra l’io, il corpo e il mondo, che può dirsi davvero centrale nella considerazione di *Ulysses* come progetto “mirante a ricomporre quella unità... del corpo e del pensiero che il pensiero moderno ha scisso”<sup>350</sup>. In questa luce, ‘Proteus’ può essere considerato l’ennesima riscrittura del *Portrait of the Artist*, dato il parallelismo tra le passeggiate di Stephen: a Dollymount, dopo il colloquio con il direttore del Belvedere College, a Sandymount dopo la conversazione con Mr Deasy, entrambi culminanti nel rifiuto di prendere stanza nell’ordine sociale secondo un ruolo precostituito. In particolare, se nel *Portrait of the Artist As a Young Man* Joyce presentava la sequenza dei momenti di autocomprensione di Stephen, è solo in ‘Proteus’ che egli “reaches the maturity at which he could grasp and present this sequence himself”<sup>351</sup>, sempre più vicino a quella maturità spirituale che lo renderà “padre di se stesso”. Inoltre, mentre nel ritratto dell’artista “da giovane”, dopo aver rifiutato la promessa del potere spirituale istituzionalizzato, egli abbracciava senza riserve il miraggio di una “uninstitutionalized spirituality – romanticism”<sup>352</sup>, che lo induceva a trasfigurare il reale, ‘Proteus’ segna la maturità di Stephen come appropriazione della serie delle sue forme cangianti nell’ambito di un confronto non sublimato con la presenza materiale. L’episodio rappresenta dunque un punto culminante del suo processo autoconoscitivo

---

<sup>349</sup> U. Eco, *Opera Aperta*, op. cit., pag. 269

<sup>350</sup> F. Ruggieri, *Maschere dell’artista. Il giovane Joyce*, Roma: Bulzoni, 1986, p. 133.

<sup>351</sup> S. L. Goldberg, *The classical Temper*, London: Chatto & Windus, 1961, p. 76.

<sup>352</sup> J. Mitchell Morse, ‘Proteus’, in *James Joyce’s Ulysses: Critical Essays*, ed. by C. Hart and D. Hayman, University of California Press, 1976, p. 30.

nel quale la padronanza delle fasi dell'anima è impensabile senza una riappropriazione della sua "manshape ineluctable" (U 60), ineludibile individuazione materiale.

Quando Stephen incomincia a "soffrire il corpo"<sup>353</sup>, ha propriamente inizio per l'artista quel "tale of adventure 'in the land of Phenomenon'"<sup>354</sup> che ce lo mostra alle prese con i modi in cui una realtà ridotta ai minimi termini gli appare. Il capitolo si apre con una considerazione sul costituirsi delle categorie razionali di spazio e tempo. Stephen non le scopre come un a-priori del pensiero, bensì come modalità dell'apprendere il mondo generate nel corpo. L'una infatti, lo spazio, è detta la modalità dell'"uno accanto all'altro" (*nacheinander*), e si specifica come "ineluctable modality of the visible", procedente dalla vista; l'altra, il tempo, la modalità dell'"uno dopo l'altro" (*nebeneinander*), è per Stephen la "modality of the audible", ossia quella che nasce dall'orecchio. La dizione impiegata mette in risalto come le categorie razionali siano tali e non altre perché il modo cui Stephen fa esperienza del mondo passa per un certo corpo: il pensiero prende la sua forma dalla carne. L'anafora di "ineluctable", aggettivo tanto peregrino quanto rigoroso, collega spazio e tempo, visibile e udibile, a quella "manshape *ineluctable*" che imprime al mondo il suo profilo. Gli occhi, più che vedere, pensano:

Ineluctable modality of the visibile: it must be that at least if no more. My eyes ~~do not see it~~; they think it rather than see<sup>355</sup>.

La prima versione del famoso *incipit*, ove si dice esplicitamente che gli occhi *pensano*, evidenzia l'intento di Joyce in modo più chiaro rispetto alla più implicita versione finale ("thought through my eyes", U 45): Stephen è già calato in una modalità sensoriale in cui corpo e pensiero non sono distinti. Dall'ellittico "at least that if no more" desumiamo che il suo monologo prende le mosse da un movimento riduttivo, alla

---

<sup>353</sup> "Telemaco non soffre ancora il corpo", indicazione di Joyce nello schema Linati, riportato in G. Melchiori, *Joyce: il mestiere dello scrittore*, op. cit., p. 143.

<sup>354</sup> Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses: A Study*, London: Faber & Faber, 1952, p. 119.

<sup>355</sup> "Proteus" paragraph 1, University of Buffalo MSS (Slocum & Cahoon 5, b, ii), citato in Robert Martin Adams, *Surface and Symbol: the Consistency of James Joyce's Ulysses*, Oxford University Press, 1962, p. 257.

ricerca del primo sorgere dell'esperienza tra “*almeno*” e “*non di più*”. Portando il suo pensiero “at the edge of life”<sup>356</sup>, Stephen non trova una “cosa che pensa”, bensì il corpo e l'indissociabile impronta che esso imprime all'intelletto. Così, quando nella sua meditazione egli nota che “Signatures of all things *I am here* to read” (U 45, c.a.), riferendosi alla “segnatura” o essenza delle cose che tradirebbe un ipotetico “discorso” disseminato nella natura da Dio, l'enfasi si sposta dall'atto della lettura del *liber Dei* al senso e alle modalità di “I am here”, dell'essere sulla Terra, individuato dalle coordinate spazio-temporali del “qui” e dell' “ora” (‘am’: presente), come in ‘Scylla and Charibdis’ egli intimerà a se stesso di restare fedele “to the now, the here” (U 238).

Le forme o le essenze, implica la crittografia dei riferimenti, non esistono in modo puro in nessuna mente e in nessuna dimensione trascendente, ma si incontrano solo qui, nei corpi:

Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. The he was aware of them  
bodies before of them coloured. How? By knocking his sconce against  
them, sure. (U 45)

Stephen medita sul trattato *Sulla Sensazione* di Aristotele (in cui il filosofo dichiara proprio di volere trattare delle funzioni comuni all'anima e al corpo): “Quel che diciamo diafano ... è una certa natura e proprietà che non esiste separata ma è in questi corpi”<sup>357</sup>. Non vi sono proprietà, essenze o idee immateriali: esse esistono solo presenti negli enti materiali. È proprio su questo che Joyce attira l'attenzione: “Limits of the diaphane in. Why in?” (U 45). La domanda di Stephen sembra rivolta al lettore: come si nota dal passo citato sopra, il termine sottinteso – e dunque sottolineato proprio perché è il lettore a doverlo supplire – è “bodies”. L'enfasi cade dunque sul costituirsi della coscienza (“he was aware of...”), ma Joyce implica che questa non può prescindere da un corpo che ne incontri altri, la cui solidità si afferma in modo tanto perentorio da poterci sbattere la testa, al di là di ogni argomento logico (“he was

<sup>356</sup> S. L. Goldberg, *The Classical Temper*, London: Chatto & Windus, 1961, p. 158.

<sup>357</sup> Aristotele, *Del senso e dei sensibili*, Opere 4, Bari: Laterza, 2004, p. 204.

aware... how? By knocking his sconce against them, sure”). Rispetto al modello berkeleiano della visione bidimensionale (secondo cui la coscienza “of them coloured” precederebbe la percezione “of them bodies”) l’intuizione delle presenze materiali sembra qui avere la precedenza, ma in virtù di una tridimensionalità costruita attraverso un corpo che conosce “them bodies” per contatto, prima del pensiero: mentre “il mio sguardo umano non *pone* mai, dell’oggetto, se non una faccia... io so che gli oggetti hanno svariate facce perché potrei farne il giro”<sup>358</sup> o addirittura scontrarmici. In questo senso il corpo è sempre già implicato nel pensiero ed entrambi lo sono già nello sguardo: in ‘Proteus’ il corpo insegna una presenza materiale originaria sulla quale il pensiero si plasma. Il fantasma di Berkeley abita la struttura sotterranea dell’episodio come simbolo del pensiero immaterialista, secondo cui “possiamo percepire solo le nostre proprie idee: ... non esistono affatto oggetti materiali che siano indipendenti dal nostro percepirli; *la materia non esiste*”.<sup>359</sup> Mentre il berkeleyano “*esse is percipi*... is equivalent, in a sense, to saying that whatever is, is something mental”<sup>360</sup>, quando Stephen riapre finalmente gli occhi nota – *contra* Berkeley – che il mondo esterno è “There all the time without you: and ever shall be, world without end” (U 46): ha una consistenza materiale indipendente dal soggetto. Come già W. Pater aveva indicato nel corpo la smentita al dubbio sull’esistenza del mondo esterno e come, negli anni a venire, un filosofo molto vicino al Modernismo intenderà provarla sollevando polemicamente la mano destra e dicendo “Here is one hand”<sup>361</sup>, in ‘Proteus’ è il corpo a indicare la “thereness” delle cose: un conoscere per contatto o, come sarà per Stephen, per scontro, che addita un limite al pensiero e alla parola che dovrebbe esprimerlo.

Dietro la trasparenza del linguaggio rispetto all’espressione delle cose e dei concetti, Stephen ne ritrova la tessitura audio-tattile (“Rhythm begins, you see”, U 46) che corrisponde al carnale prodursi del senso nella materialità intuitiva del corpo. Così, a

---

<sup>358</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano: il Saggiatore, 1965, p. 118.

<sup>359</sup> Sandro Nannini, *L’anima e il corpo*, Bari: Laterza, 2002, p. 37 .

<sup>360</sup> George E. Moore, “The Refutation of Idealism”, in *Selected Writings*, London: Routledge, 1993, p. 26, (1903), pp. 433-53.

<sup>361</sup> G. E. Moore, “Proof of an External World”, in *Philosophical Papers*, New York: Collier Books, 1962, p. 144.



mano a mano che egli procede, le parole si fondono e fondono le cose, ritrovando la dimensione dell'informe o del trans-forme da cui, ancora prima della segmentazione logica, emerge un verbo rinnovato, di cui Joyce sottolinea la ricchezza sensuale: "His lips lipped and mouthed fleshless lips of air: mouth to her womb. Oomb, allwombing tomb. His mouth moulded issuing breath, unspeached: ooeeahah: roar of cataractic planets, globed, blazing, roaring wayawayawayawayawayaway." (U 60). La relazione logica tra i significanti si disfa nell'ipertrofia del suono, nelle vibrazioni recepite e prodotte da un corpo-timpano da cui la parola rinasce come simultaneità inclusiva, riccamente assaporata.

Joyce mette in risalto che il tempo, la *modality of the audible*, è inconcepibile non solo senza un orecchio che colga la modalità dell'"uno dopo l'altro", ma senza dei corpi che scontrandosi producano suono: "My ash sword hangs at my side. Tap with it... My two feet in his boots... Sounds solid" (U 45). Il suono della "solidità" è il primo a essere colto da Stephen. Analogamente lo spazio, in relazione con la vista, non si produrrebbe senza un corpo che lo irradi attraverso la visione binoculare:

Flat I see, then think distance, near, far, flat I see, east, back. Ah, see now.  
Falls back suddenly, frozen in stereoscope (U 61)

Contro la nozione mentalista di uno spazio visivo ridotto alla bidimensionalità di un velo ("veil of space"), Stephen ritrova la "stereoscopia"<sup>362</sup> – visione di corpi solidi, non di superfici – come prodotto della costituzione strutturale del corpo e della sua presenza motoria nel mondo. Ricordiamo che Dedalus sta camminando. All'inizio dell'episodio egli aveva introdotto l'idea di lontananza come prodotta dalla visione dei suoi stessi piedi all'estremità dei pantaloni di seconda mano che indossa: "my two feet in his boots are at the end of his legs, *nebeneinander*" (U 45). Lo spazio, o la modalità dell'uno accanto all'altro, sorge proprio da una primordiale mappatura corporea. Dunque, se il pensiero di Stephen va al berkeleyano *A New Theory of Vision* (1709), che

---

<sup>362</sup> Lo "stereoscopia" è uno strumento costruito nell'Ottocento dall'applicazione del principio ottico secondo il quale la percezione della profondità e della distanza è un prodotto della visione binoculare, poiché è dalla combinazione di due immagini retiniche dissimili, quella dell'occhio destro e quella dell'occhio sinistro, che sorge la percezione della solidità dei corpi.

mostra che “distance or depth is not something we see, but an effect we construct into our visual impressions by imposing a conventional system”<sup>363</sup>, le sue parole individuano tale sistema convenzionale nel “near, far...east, back”, che, come lo schema della camminata ci lascia intuire, è fondato sullo spostarsi del corpo che “lives in and moves through space”<sup>364</sup>. D'altra parte, i concetti di vicinanza, lontananza, posteriorità provengono dall'estensione linguistica di metafore corporee:

We do not see nearness and farness. We see objects where they are and we attribute to them nearness and farness from some landmark... The concepts *front* and *back* are body-based. They make sense only for beings with fronts and backs.”<sup>365</sup>

Così, “sotto lo spazio oggettivo, nel quale in definitiva il corpo prende posto”, ‘Proteus’ va a rintracciare “una spazialità primordiale... che si confonde con l'essere stesso del corpo”<sup>366</sup>. Come notava U. Eco, “quello che qui è indiscutibilmente in gioco è la dissoluzione delle vecchie teorie della percezione nella persuasione di un mondo che non è più costituito secondo una necessità ontologica inalterabile, ma nel suo rapporto col soggetto e *col soggetto come corpo, centro di relazioni spazio-temporali*”<sup>367</sup>. Contro la nozione di un io decorporeizzato in contatto esclusivo con le idee, ‘Proteus’ scopre un io-corpo immerso nel tempo e nello spazio che annoda relazioni cangianti con le cose. Dunque, l'incarnazione di Stephen rappresenta lo scavalcamento del privilegio della coscienza e la scoperta che il corpo vivente non abita lo spazio come un oggetto ma lo *produce*, come una sorgente che origina l'intorno. Di certo Stephen vive la rivelazione della soggettività incarnata con turbamento (poiché, ricordiamo, essa implica la mortalità), cionondimeno il corpo si impone in ‘Proteus’ come la condizione preliminare di ogni coscienza. anzi come nota Maud Ellmann “sono i piedi di Stephen

---

<sup>363</sup> Sheldon Brivic, “The Veil of Signs: Perception and Language in *Ulysses*”, *ELH*, Vol. 57, 1990, pp. 737-755, p. 740.

<sup>364</sup> F. Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Oxford University Press, 1972, p. 21.

<sup>365</sup> George Lakoff and Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*, New York: Basic Books, 1999, p. 34.

<sup>366</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, Milano: Il Saggiatore, 1965, pp. 130, 213.

<sup>367</sup> U. Eco, *Opera Aperta*, Milano: Bompiani, 1962, p. 270 (corsivi aggiunti).

a offrire una risposta ai suoi dubbi metafisici”<sup>368</sup>. L’origine delle categorie razionali è individuata nell’esperienza motoria, nel passeggiare che pone gli assi della simultaneità spaziale (per cui le cose vengono percepite come le une accanto alle altre attraverso la vista) e della diacronia (per cui le cose vengono percepite le une dopo le altre a partire dall’udito) e da cui procedono un senso elementare dell’orientamento, un dietro, un davanti, un prima, un dopo. Stephen apprende qui che “l’esperienza motoria del nostro corpo...fornisce un modo di accedere al mondo che deve essere riconosciut[o] come originale e forse come originari[o]” <sup>369</sup>, o, come Joyce tornerà a sottolineare nel monologo femminile gemello a quello di ‘Proteus’, i voli del pensiero presuppongono “the way a body can understand” (U 893), la preliminare conoscenza pratica del corpo.

In *Ulysses*, come già nel *Portrait of the Artist as a Young Man*, l’intelletto è emotivo-materiale. È l’ubriachezza a creare il pensiero di Stephen in ‘Oxen of the Sun’, il vino e la musica a produrre lo stato emotivo di Bloom in ‘Sirens’, la stanchezza a generare la narrazione di ‘Eumaeus’. Certo, Bloom riduce tutto a un livello sanchopanzesco:

those literary etherial people they are all. dreamy, cloudy, symbolistic... I wouldn’t be surprised if it was that kind of [vegetarian] food you see produces the like waves of the brain the poetical. For example one of those policemen sweating Irish stew into their skirts; you couldn’t squeeze a line of poetry out of him (U 210)

Tuttavia, le sue parole rappresentano la trasposizione comica di quello che, a un altro livello, è un vero e proprio *pensiero organico*, come è da subito evidente in “Calypso”:

His eyes sank quietly as he walked in happy warmth... Makes you feel young. Somewhere in the east... (U 68)

---

<sup>368</sup> Maud Ellmann, “Joyce Noises”, *Modernism-Modernity*, vol. 16, n. 2, April 2009, pp. 383, (traduzione mia).

<sup>369</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 195.

A cloud began to cover the sun wholly slowly wholly. Grey. Far. No, not like that. A barren land, bare waste... Desolation... Grey horror seared his flesh. (U 73)

Poiché non si tratta qui delle perle di saggezza di “Mr Goodbody” Bloom (U 717), ma del discorso del narratore, è lecito affermare che il discendere dell’immaginazione dalla situazione concreta del corpo nell’ambiente sia un procedimento narrativo. L’associazione di idee, di certo non nuova nel genere romanzesco, si approfondisce nella nozione di un corpo *mediatore del mondo*. Stephen nota che l’udire non riguarda solo l’orecchio ma coinvolge tutto l’organismo: “my flesh hears him. Creeping, hears (U 240). E Bloom, invece, che un cieco “seems to see with his fingers” (U 156). La vista e l’udito, radici di spazio e tempo, implicano tutto il corpo come globalità di relazione col mondo.

In ‘Lestrygonians’ il “blind stripling” che si incontra a più riprese nel romanzo, autoritratto dello scrittore ipovedente (“a fellow going in to be a priest”, U 231), offre lo spunto per una meditazione sul corpo come “mezzo generale per avere un mondo”<sup>370</sup>. Dopo aver aiutato il “giovannotto cieco” ad attraversare, un Bloom inusitatamente profondo e poco tuttologo medita sulle sue “seeing hand” e “eyeless feet”, mani e piedi che non sono analoghi ai suoi perché, senza vista, tutta la modalità d’accesso al mondo si organizza secondo un diverso equilibrio: “his food... tastes all different for him... have to be spoonfed first” (U 231). Il senso del gusto è altro rispetto a quello di Bloom non solo per il fatto che il giovane cieco non vede il cibo ma anche per quello di dover essere nutrito, e dunque dall’avere una diversa relazione motoria con le cose. Analogamente lo spazio – pretesa categoria oggettiva – diventa radicalmente dissimile:

How on earth did he know that van was there? Must have felt it. See things in their forehead perhaps. Kind of sense of volume. Weight... Queer idea of Dublin he must have, tapping his way round by the stones. (U 231)

---

<sup>370</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 202.

La Dublino del giovanotto cieco non è la stessa città di Bloom: è una Dublino *sentita*. Dopo aver mostrato in ‘Proteus’ che la stereoscopia dipende da quell’imposizione di senso primaria che è il corpo, ma sempre in un’ottica universalizzante, in ‘Lestrygonians’ Joyce approfondisce il discorso notando come il corpo condizioni la modalità del mondo *individuale*, vincolando la stessa formazione dei concetti. In osservanza con l’organo e l’arte assegnati all’episodio, rispettivamente l’esofago e l’architettura, potremmo dire che qui il corpo è il modo primario di “assimilare” e “costruire” il mondo. La nozione di *forma*, dunque, non è assoluta ma dipende dalla modalità di relazione alle cose:

And with a woman, for instance. [...] kind of a form in his mind’s eye. The voice temperature when he touches her with fingers must almost see the lines, the curves. His hands on her hair, for instance. Say it was black for instance. Good. We call it black. Then passing over her white skin. Different feel perhaps. Feeling of white (U 232)

La “female form *in general*” (U 759) che Bloom trova nella statuaria greca, la forma come perfezione ideale e visibile del corpo femminile, si rivela posteriore al condizionamento primordiale del corpo, non più esistente un “universale” ma relativa al modo della sua acquisizione. Le modalità di relazione col mondo di Bloom e del giovane differiscono a tal punto che Leopold può solo approssimare delle definizioni (*a kind of form... almost see... perhaps*), ma capire l’universo dell’altro gli è impossibile perché sempre condizionato dall’*abitudine primordiale a un certo mondo* che è per lui il suo corpo<sup>371</sup>, tale da offrire un universo plasmato in modo decisivo dalla vista. In tal modo, Joyce porta all’attenzione del lettore come il reale abbia una certa “fisionomia” proprio in virtù del fatto che il percipiente ha carne: riflettendo su come col mutare dell’intera sintesi corporea personale muti effettivamente tutto il mondo vissuto, egli rende

---

<sup>371</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 142.

evidente come il corpo effettui una originaria imposizione di senso, comportandosi “come una funzione generale”<sup>372</sup> che rende l’io prodotto o rapporto tra il corpo e il mondo, per ciò stesso... matematicamente spurio.

### 3.5. Ego, anima, integrità: *Ulysses* e il corpo glorioso

E’ dunque la fedeltà al “material universe” che induce Joyce ad approfondire la natura relazionale della presenza incarnata e a confrontarsi con una tradizione artistica che, considerando l’esistenza terrena come “the Kingdom of the soul’s malady”<sup>373</sup>, riflesso degradato dell’ideale, ha proposto come “bello” quel corpo di cui veniva negata la funzionalità naturale in favore della sua rappresentazione come integro involucro di un soggetto spirituale. Ma in ‘Oxen of the Sun’ apprendiamo che Stephen, il cui tratto caratterizzante è fin dal *Portrait* “the departure from tradition”<sup>374</sup>, ha smarrito la via per il regno di “Believe-on-Me... *where there is no death and no birth neither wiving nor mothering*” (U 517). Il Paese di Credi-in-Me è rappresentata come quello in cui l’Io si trova affermato in modo assoluto, poiché tanto il *cambiamento* (“birth, death”) quanto la *relazione* (“wiving, mothering”) ne sono aboliti. Joyce riprende qui il detto tomistico-agostiniano che “nello stato della resurrezione futura, quando gli uomini saranno simili agli angeli, né prenderanno moglie né andranno a marito... divenendo spiritual[i] nell’anima e nel corpo”<sup>375</sup>. Implicando la ricongiunzione dell’anima al corpo, lo stato della resurrezione segna il completo trasferimento dell’essere dalla dimensione temporale a quella dell’eternità, il suo ritorno alla forma ideale della sua creazione. Dunque, tutto quello che pertiene alla dialogicità dell’esistenza – come la sessualità, la riproduzione, e l’alterazione – si trova qui riassunto nell’assolutezza di un’essenza, fissato all’acme della sua perfezione.

---

<sup>372</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 203.

<sup>373</sup> J. Joyce, “The Bruno Philosophy”, in *Occasional, Critical and Political Writing*, Oxford University Press, 2000, pp. 93-94.

<sup>374</sup> Ernesto Grassi, “Vico and Joyce: The Demythologization of the Real”, in *Vico and Joyce*, ed. by D. P. Verene, State University Press, 1987, p. 151.

<sup>375</sup> *Somma Teologica*, (I, q. 98, a.2), op. cit., vol. 6, p. 298.

Il romanzo conduce una satira impietosa del bello corporeo idealizzante, quella bellezza appunto “transfigured”<sup>376</sup> o “soultransfigured” (U 117) che l’artista giovanissimo aveva apprezzato, propria di un canone strettamente legato al rifiuto della mortalità e dell’alterabilità. La mancanza di commistione e, ovviamente, di decadimento caratterizza infatti le rappresentazioni occidentali del corpo nei due stati alternativi a quello della “mortal condition” postlapsaria: l’innocenza e la resurrezione. Nota San Tommaso che dopo la resurrezione finale l’uomo non avrà necessità di riproduzione, nutrimento, mutamento. Ad esempio, la riproduzione tramite il coito è problematica perché “corrompe l’integrità verginale”<sup>377</sup>, ed è dunque contraria all’incorruttibilità dello stato di resurrezione e di innocenza. Allora, “sarebbe stato possibile trasmettere il seme dall’uomo alla donna *salvandone l’integrità fisica*, come ora la fuoriuscita del flusso mestruale in una donna vergine non ne *compromette l’integrità*”<sup>378</sup>. Come si nota, “integritas” è il termine su cui ha insistito la tradizione e che S. Tommaso pone anche alla base della bellezza: nell’affermazione e nella salvaguardia di quella interezza si riassume la nozione di “perfezione” che caratterizza la semantica del corpo glorioso:

Se siamo mutati nella gloria, non lo saremo a maggior ragione nell’*incolumità*?  
I difetti fisici sono una cosa contingente, mentre solo *l’integrità è sostanziale*...  
[...] Se Dio non ci fa risorgere rendendoci *integri*, non resuscita i morti. [...] Perciò a null’altro equivale la resurrezione di un morto se non al ritorno di esso all’integrità<sup>379</sup>.

---

<sup>376</sup> *A Portrait of the Artista s a Young Man*, op. cit., p. 67.

<sup>377</sup> San Tommaso, *Somma Teologica*, (I, q. 98, a.2), op. cit., vol. 6, p. 298.

<sup>378</sup> Sant’Agostino, *De Civitate Dei*, (XIV, 26), citato da Giorgio Agamben in *Nudità*, Roma Nottetempo, 2009, p. 102.

<sup>379</sup> Tertulliano, *La resurrezione della carne*, (§ LVII, 2-6), op. cit., pp. 154-155. “Quid est credere resurrectionem, nisi integram credere? Si enim caro de dissolutione reparabitur, multo magis de vexatione revocabitur. [...] Si demutamur in gloriam, quanto magis in incolumitatem? Vitiatio corporum accidens res est, integritas propria est. ... Si non integros deus suscitatur, non suscitatur mortuos. [...] Ita *nihil aliud est mortuum resuscitari quam integrum fieri*, ne ex ea parte mortuus adhuc sit ex qua non resurrexerit”(corsivi aggiunti).

Essere resuscitati è dunque una *carnis redintegrationem*<sup>380</sup>, ricostituzione dell'interezza a partire da una frammentazione o da un'incompletezza precedente. Anche Molly infatti, sempre alle prese con spille e spillini per unire parti dei vestiti qui sulla Terra, parla dell'altro mondo come quello in cui si è *rimessi insieme*: “in the other world *tying ourselves up*” (U 892, c.a.). La bellezza di Molly, come vedremo, non procede affatto dall'integrità di un ideale assunto con valore normativo, bensì da uno sforzo di percezione della presenza incarnata, non integra e corruttibile, nella sua fondamentale individualità. Se già U. Eco notava che “l'*integritas* tomistica non è l'*integritas* joyciana” poiché quest'ultima “è il risultato di una messa a fuoco psicologica [non] un problema di volume ontologico”, è necessario sottolineare l'importanza di quella deviazione anche in relazione ai problemi estetici connessi con la rappresentazione del corpo: il pensiero laico di Joyce, il desiderio di descrivere una corporeità tutta terrena e finita al di fuori del dispositivo teologico, gli imponevano un allontanamento da un canone *idealizzante* che proponeva l'*integritas* come *modo ontologico della bellezza*.

Totalità e purezza sono infatti le due declinazioni del concetto di “integrità” sulle quali la tradizione religiosa ha insistito, dettando l'idea di un corpo buono solo all'interno del dispositivo che collegando “il sano, il salvo, l'indenne e l'immune”, impedisce di menzionare “qualsiasi mutazione”<sup>381</sup>, compresa ad esempio la nutrizione, e qualsiasi prova di “dis-integrità”, come la defecazione. In questo corpo “la cui organicità è stata resa inoperosa e sospesa” è come se l'Io “liberato dal sortilegio che lo separava da se stesso, accedesse per la prima volta alla sua verità”<sup>382</sup>. Il corpo mistico sostiene come “l'ossessione di una identità materiale integrale”<sup>383</sup> che riduce la mutevolezza del corpo vivente alla fissità di un'immagine, *individualità* in essenza. Per cogliere la profondità dell'operazione joyciana, torniamo dunque al Lazzaro modernista, rimesso insieme come immagina anche Molly:

---

<sup>380</sup> Tertulliano, *La resurrezione della carne*, op. cit., § 57, p. 154.

<sup>381</sup> *Somma Teologica*, (I, q. 97, a. 2), op. cit., vol. 6, p. 286.

<sup>382</sup> G. Agamben, *Nudità*, op. cit., pp. 144-145.

<sup>383</sup> *Ivi*, p. 133.



That last day idea. Knocking them all up out of their graves. Come forth Lazarus! And he came fifth and lost the job. Get up! Last day! Then every fellow mousing around for his liver and his lights and the rest of his traps. Find damn all of himself that morning. Pennyweight of powder in a skull. Twelve grammes one pennyweight. Troy measure. (U 133)

A Joyce non sfugge come la corporeità trasfigurata dalla riunione con l'anima razionale immortale sostenga la possibilità di una vera e propria *redintegratio* soggettiva ("all of himself") a partire dalla dispersione ("liver... lights... the rest of his traps") che caratterizza invece il corpo mortale (e vivente). Come mostrerà l'analisi delle strategie rappresentative, Joyce coglie nel corpo di resurrezione un modello totalizzante, attraverso cui – in termini di immaginario corporeo – si effettua "la re-synhtèse point par point... de toute son identité dans un point éloigné" attraverso una "entité unifiante"<sup>384</sup>: l'anima immortale. Questo corpo che riveste e nasconde il corpo reale inattingibile ha materializzato un "mirage subjectif"<sup>385</sup> fino a che l'Occidente ha supposto la coscienza (cfr. Sant'Agostino: "io, lo spirito") come unico fondamento della soggettività:

A partir du moment où nous admettons [le] fondement du sujet dans le phénomène de la pensée comme transparente à elle même... nous ne pouvons pas échapper à la notion que le sujet... est quelque part, en un point privilégié... Qu'est-ce que ce point privilégié, si ce n'est pas l'âme?... C'est ce qu'on appelle d'habitude *la fonction de synthèse*, le propre d'une synthèse étant d'avoir quelque part son point de convergence – même idéal, ce point existe<sup>386</sup>.

---

<sup>384</sup> Jacques Lacan, *Les Psychoses*, Paris: Seuil, 1981, p. 46.

<sup>385</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>386</sup> *Ivi*, p. 46, (corsivo aggiunto).

L'anima come funzione di sintesi sosteneva il mito di un "moi idéal... projection de notre totalité"<sup>387</sup> rappresentato nell'immaginario cristiano come un io-spirito antropomorfo ma fisiologicamente e relazionalmente inattivo. Solo negando il debito all'esteriorità dell'uomo interiore l'Ego si può trovare "puro", incontaminato e integro, perché dispensato da quella relazionalità e incompiutezza che sono invece il portato del corpo nel reale. Con l'intima dialogicità del suo "Yes"<sup>388</sup>, *Ulysses* decostruisce tale "autoposizione del sé", riconoscendo come proprio del soggetto un corporale farsi nell'essere attraversato e nell'attraversare il mondo:

What went forth to the ends of the world to traverse not itself. God, Shakespeare, a commercial traveller, having itself traversed in reality itself, becomes that self. [...] which itself was ineluctably preconditioned to become. Ecco! (U 623)

All'opposto dell'io immunologico del pensiero religioso, la soggettività joyciana riconosce il debito fondamentale del "self" rispetto al "not itself". Anzi, se ne riconosce costituita. Così l'attraversamento diventa la categoria fondamentale del romanzo, come transito reciproco dell'io nella città-mondo e della città-mondo nell'io attraverso l'interfaccia del corpo. Disertato dal suo doppio immortale, fondamento di un'individualità sostanziale, il corpo incarna una soggettività mai integrale, mai perfetta, e trans-identitaria:

Five months. Molecules all change. I am other I now... But I, entelechy, form of forms, am I by memory because under everchanging forms... I, I and I. I. (U 242-243)

---

<sup>387</sup> Jacques Lacan, *Les Psychoses*, op. cit., p. 167.

<sup>388</sup> "se c'è dell'altro, se quindi c'è del *sì*, l'altro non si lascia più produrre dallo stesso o dall'io. *Sì*, condizione di ogni firma e di ogni performativo, si indirizza all'altro, a un altro che non costituisce e a cui può chiedere anzitutto – in risposta ad una domanda sempre anteriore – di chiedergli di dire *sì*", Jacques Derrida, *Ulisse grammofono*, Genova: Il Melangolo, 2004, p. 99.

L'io di Joyce non è solo il confronto memoriale del presente col passato ma anche questo continuo corporeo cambiar di molecole, una forma che non sussiste se non nello svolgersi di altre forme, come entelechia per Aristotele è la forma individuante *non dissociabile dalla materia in cui si attua*. Poiché un senso dell'io si stabilisce solo nel confronto retrospettivo ("I and I") esso non procede da una ipotetica essenza individuale, ma è sempre relativo al momento della sua appropriazione:

As we, or mother Dana, weave and unweave our bodies... from day to day... their molecules shuttled to and fro, so does the artist *weave and unweave his image*. And as the mole on my right breast is where it was when I was born, though all my body has been woven of new stuff time after time... that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. So... in the future I may see myself... *but by reflection from that which then I shall be*. (U 249, corsivi aggiunti)

L'antico argomento dell'inessenzialità del corpo all'identità personale, basato sulla non permanenza della materia corporea nel tempo, è respinto da Joyce. Il già citato M. Maher, con parole di cui non sfuggirà la rilevanza per il tema della retrospezione nell'intero *Ulysses*, nota che "memory, in a certain sense, is involved in every retrospective operation [and] remembrances... all implicitly involve the identification of my present self with the self of these past experiences". Ma egli prosegue affermando che "this would be impossible... were the material organism the substantial principle in which these states [of the self] inhere. The constituent elements of the latter... are completely changed in a comparatively short time"<sup>389</sup>. La continuità dell'ego è stabilita dalla memoria ma non comprende il corpo, tanto che egli la chiama "the identity of the soul". Pur affermando in tutto il romanzo il ruolo fondamentale

---

<sup>389</sup> Michael Maher, S. J., *Psychology: Empirical and Rational*, London: Longman, 1923 (9<sup>th</sup> edition), pp. 464-465.

della memoria, Joyce corregge l'impostazione spiritualista della tradizione notando che nonostante il mutamento, anche il corpo permane lo stesso dalla nascita alle età successive ("the mole on my right breast is where it was when I was born, though all my body has been woven of new stuff time after time"). Tale argomento venne in verità avanzato dai fisiologi tedeschi (Vogt, Moleschott, Büchner), i quali "replied to the spiritualistic argument based on the personal identity of the mind and the constant flux of the body, by the obvious remark, that the body has its identity too, in type or form, although the constituent molecule may change and be replaced"<sup>390</sup>. Joyce può plausibilmente essere giunto in contatto con tali idee nei corsi di biologia e chimica frequentati a Parigi, dai quali tra l'altro Stephen sarebbe appena reduce ("PCN: physique, chimique et naturelles", U 51). Qualunque sia stata la fonte joyciana, resta il fatto che in *Ulysses* l'io, come il corpo che lo incarna è intimamente informato su una dialettica di permanenza e mutamento, ed è pertanto un eterno "non-finito" che, come la tela di Penelope, è "woven and unwoven" di continuo. Se esso si dà solo per retrospezione ('reflection'), l'atto retrospettivo si riconosce sempre situato in una sua contingenza storica ("from that which then I shall be"), sicché la "selfhood" che si incarna in questo corpo perennemente mutante non può contare più sulla perfezione di un'essenza: "what is the age of the soul of man?... she hath the virtue of the chamaleon to change her hue at every new approach" (U 540). *Ulysses*, pone esplicitamente come inafferrabile quella perfezione che secondo la teologia fisserebbe eternamente l'anima-immagine alla sua pienezza, in una corporeità impassibile ("circa triginta annos"<sup>391</sup>). La soggettività ulissiaca non conosce l'assolutezza di una "transcendent recollection"<sup>392</sup> divina che sintetizzi la storia nella bidimensionalità dell'*eidōs*. Mancando il miraggio di una sintesi assoluta (se non, per Joyce, nel Libro-Corpo), essa si riconosce *in fieri* nella dis-integrazione e continua ricreazione comportate dall'accettazione della condizione mortale.

In *Ulysses*, dunque, il corpo si riempie, si svuota, si prolunga e si menoma con una liberalità senza precedenti (se non in Rabelais, "Master François somebody", U 890).

---

<sup>390</sup> A. Bain, "History of the Theories of the Soul", in *Mind and Body. The Theories of their Relations*, New York: Appleton, 1879, p. 196.

<sup>391</sup> G. Agamben, *Nudità*, op. cit., p. 130.

<sup>392</sup> Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford: Stanford University press, 1994, p. 51.

Per questa presenza somatica mai data né definita, la bocca è “la parte più importante... poiché essa inghiotte il mondo”<sup>393</sup>. Non è neppure il caso di insistere su quanto gli atti del mangiare e del bere siano diffusi nel romanzo; vale però la pena notare come in *Ulysses* una grande bocca sia lo stesso Dio:

an omnivorous being which can masticate, deglute, digest, and apparently pass through the ordinary channel with pluterperfect imperturbability such multifarious aliments as cancrenous females emaciated by parturition, corpulent professional gentlemen, not to speak of jaundiced politicians and chlorotic nuns (U 550)

Da essere incorporeo e perfettissimo a corpo multiplo che persino defeca, la bocca e “l’ordinary channel” divino diventano simboli di una immensa ricircolazione materiale cui la divinità è immanente. La bocca non è solo portale di introiezione del non-io, ma anche di estroflessione del sé all’esterno: “He raked his throat rudely, spat phlegm on the floor. He put his boot on what he had spat” (U 304). Come insiste sul riempirsi del corpo, Joyce indugia su ciò che dal corpo cade. Questi prodotti, che tradizionalmente segnalano la *sozzura*, come i peli o i capelli, sono la conturbante traccia di sé oltre i limiti dell’organismo e, come tali, corpo già consegnato ad altra vita, massima *alterazione* che confonde io e non-io:

Chinese cemeteries with giant poppies growing produce the best opium... The Botanic gardens are just over there. It’s the blood sinking in the earth gives new life... invaluable for fruit garden... I daresay the soil would be quite fat with corpse manure (U 137)

---

<sup>393</sup> M. Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino: Einaudi, 1995, p. 347.

Nei prolungamenti organici “vengono scavalcati i confini fra due corpi e fra il corpo e il mondo”<sup>394</sup>. Qui il corpo proprio è già deformato e trasformato in papaveri e frutti. Così, il bacio di Bloom e Molly diventa transito dell’uno nell’altro attraverso l’inorganico, confusione radicale dei limiti personali:

Ravished over her I lay, full lips full open, kissed her mouth. Yum. Softly she gave me in my mouth the seedcake warm and chewed. Mawkish pulp her mouth had mumbled sweet and sour with spittle. Joy (U 224)

Il corpo si fa qui essenzialmente “bicorporeo”<sup>395</sup>, poiché la bocca diviene una sola. L’immaginazione joyciana si concentra su quei momenti in cui l’individualità è doppia, già alterata o ancora indistinta, come nel parto:

Three days imagine groaning on a bed with a vinegared handkerchief round her forehead, her belly swollen out!... Child’s head too big: forceps. Doubled up inside her trying to butt his way out blindly, groping for the way out (U 204)

Mistress Purefoy there, that got in through pleading her belly, and now on the stools, poor body, two days past her term... and should be a bullyboy from the knocks they say (U 519)

Un corpo multiplo dunque, nel quale il dare la vita si confonde già con la produzione inorganica (“on the stools”), come il piccolino è detto “newly dropped from his mother” (U 550) e “droppings” sono proprio gli escrementi (U 82). Il corpo di *Ulysses* è un “vaso inesauribile di morte e concepimento”<sup>396</sup> nel quale l’io non si trova “ospitato”

---

<sup>394</sup> M. Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, op. cit., p. 347.

<sup>395</sup> *Ivi*, p. 348.

<sup>396</sup> *Ivi*, p. 348.

come nella platonica “fleshcase”, in quanto non esiste ego o anima prima di questo corporeo realizzarsi che, aggiungiamo, non termina con la fine di un corpo personale ma prosegue in infinite incarnazioni che mescolano il nascere e il morire.

I gesti dello svuotamento sono decisamente prominenti nel romanzo, segni di una soggettività che si contempla solo per via di alienazione. A partire dall’“orangekeyed chamberpot” di Molly (U 77), oggetto decisamente non convenzionale per comparire accanto a “garter”, “stocking” e “petticoat” e rinviare al corpo femminile, fino agli “smells of men... men’s beery piss, the stale of ferment” (U 215), l’uomo (e la donna) si riconoscono da ciò che nel loro corpo entra e che dal loro corpo *cade* e cadendo, diciamo con Derrida, “*tombe*”<sup>397</sup>, atterra/interra, parla di una presenza già alienata nell’assenza e in altra vita, testimoniandola nel suo mancare. Sono un resto in cui l’io sfuma già nel non-io e così si sorprende: “He read on, seated calm above his own rising smell... Begins and ends morally... while feeling his water flow quietly” (U 84). L’atto di Bloom è paradossalmente appropriativo (“feeling his water”) e, insieme, de-soggettivante, la sua scrittura antisublime (come quella di Shem) che lo afferma come creatura terrestre nell’anonimia di una materia che precede la singolarità del nome. Analogamente, la celebre scarica di peti che conclude ‘Sirens’ dissolve il nome proprio nell’inafferrabilità di una massa aeriforme:

I’m sure it’s the burgund. Yes. One, two. *Let my epitaph be.* Karaaaaaaa.  
*Written. I have.*  
Pprrpffrrppfff.  
*Done.* (U 376)

La solennità dell’epitaffio, microbiografia che erige la presenza individuale in modo definitivo, è qui sgonfiata dalla parola del corpo, che *attua* l’io centrifugamente, nella dispersione. Come lo sperma di Bloom e di Mulvey (U 482, 929), i “discharges” di Gerty (U 452), le mestruazioni o la leucorrea di Molly (U 914), *Ulysses* è costellato di

---

<sup>397</sup> J. Derrida, *Glas*, a cura di Silvano Facioni, Milano: Bompiani, 2006, p. 51.

questi prodotti di frontiera che sempre attentano alla circoscrivibilità dell'*eidos*, prolungano l'individualità in una zona estranea, ne affermano la passibilità, consegnandola all'esteriorità come unica, contaminante realizzazione. Il continuo riempirsi e svuotarsi del corpo è metafora della non indipendenza e della non autonomia dell'uomo interiore dall'esteriorità.

Come ha ben visto J. Lacan, al di là della sintesi corporea immaginaria, l'unica consistenza reale del corpo è quella dell'insieme vuoto, "un sac... connoté d'un ambigu de 1 et de 0". Esso "ne fait pas l'un mais...l'indique comme pouvant ne rien contenir, être un sac vide"<sup>398</sup>; presentato attraverso il flusso di coscienza, l'io-corpo di *Ulysses* è sì *qualcosa* ma l'aderenza ai contenuti di coscienza e di incorporazione è tale che esso sembra poter esser pieno solo *di altro*. Laddove "il soggetto si ritrae per dare spazio all'invasione delle cose"<sup>399</sup>, il corpo è impegnato in un processo di transito inesauribile. Come indica Umberto Eco:

Nel gran mare dello *stream of consciousness* non dovrebbero esistere tanto delle coscienze individuali che pensano gli eventi ma... degli eventi che fluttuano e vengono via via pensati da qualcuno. [...] Scomponendo il pensiero (e quindi l'entità tradizionale "anima") nella somma dei pensati e dei "pensabili" il narratore si trova di fronte... a una crisi del personaggio<sup>400</sup>.

La crisi non riguarda solo il personaggio, ma è il caso di affermare che la convenzione narrativa "personaggio" si modifica perché muta la struttura dell'individualità, non più fondata sull'"io, lo spirito", ma piuttosto su un io-corpo che attraversa ed è attraversato. Come scriveva Nietzsche già nel 1886:

Una volta ... si credeva all'"anima" come alla grammatica e al soggetto grammaticale: si diceva 'io' è condizione, 'penso' è predicato e condizionato

---

<sup>398</sup> Jacques Lacan, *Le sinthome*, Paris: Seuil, 2005, p. 18.

<sup>399</sup> F. Moretti, *Opere Mondo*, Torino: Einaudi, 1994, p. 126.

<sup>400</sup> U. Eco, *Opera Aperta*, Milano: Bompiani, 1962, p. 282.



– il pensare è un’attività per la quale un soggetto *deve* essere pensato come causa. [...] Ora.. ci si domandò se non fosse vero caso mai il contrario: “penso” condizione, “io” condizionato; [...]”<sup>401</sup>

Mentre la narrativa tradizionale partiva dal personaggio come soggetto grammaticale di pensieri e percezioni, *Ulysses* parte dai percetti e dai pensati (ma anche dagli incorporabili e dagli incorporati), per arrivare a edificare un centro di coscienza. E che questo ribaltamento, ontologico e letterario insieme, sia legato in modo essenziale allo scomporsi (o al mortale decomporsi?) dell’entità tradizionale “anima”, lo testimonia un ribaltamento stilistico. Nelle opere “psicologiche” ancora legate al decadentismo come lo *Stephen Hero* o il *Portrait of the Artist* troviamo ancora stilemi sintetici come: “The deadly chill of the atmosphere of the college paralysed *Stephen’s heart*”<sup>402</sup>, “*His mind* seemed older than theirs... Nothing stirred within *his soul*”<sup>403</sup>... *His soul* was still disquieted and cast down by the dull phenomenon of Dublin”<sup>404</sup>. *Heart* (antica sede dell’anima “psicologica” o emotiva), *mind* e *soul* sono impiegati come sineddoche per “he”, soggetto grammaticale, anteriore all’esperienza e tale da porla: “Nothing moved him or spoke to him from the real world unless he heard in it an echo of the infuriated cries within him”<sup>405</sup>. L’uomo interiore, “io, lo spirito”, ha una consistenza che preesiste all’incontro con l’esterno, come d’altronde era l’anima creata per *svolgere* le sue potenze<sup>406</sup>. Ma nessuno di questi costrutti sopravvive in *Ulysses*, ove “il confine tra “io” e “altro” si sposta e si riduce impercettibilmente, fino a dileguarsi”<sup>407</sup> ed è il contenuto intenzionale a precedere e a produrre l’impressione di un centro di coscienza:

kidneys were in his mind as he moved about softly (U 65)

---

<sup>401</sup> F. Nietzsche, *Al di là del Bene e del Male*, (III, § 54), Milano: Adelphi, 2008, p. 60.

<sup>402</sup> *Stephen Hero*, London: Jonathan Cape, 1969, p. 198.

<sup>403</sup> *A Portrait of the Artist as A Young Man*, Penguin: London, 2000, p. 102.

<sup>404</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>405</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>406</sup> “Le potenze dell’anima emanano dalla sua essenza...L’anima possiede prima del composto [anima e corpo] tutte queste potenze... come principio”, San Tommaso, *Somma Teologica*, (I, q. 77, aa. 5-6), op. cit., vol. 5, p. 272.

<sup>407</sup> F. Ruggieri, *Maschere dell’artista. Il giovane Joyce*. Roma: Bulzoni, 1986, p. 22.

To smell the gentle smoke of tea, fume of the pan, sizzling butter. Be near her ample bedwarmed flesh. (U 74)

La cosa pensata, “kidneys”, precede, o fa esistere, la “mind” di Bloom. O addirittura, è il soggetto grammaticale a divenire problematico: è un impersonale, un infinito, ad abitare il pensiero nel secondo esempio<sup>408</sup>. Ecco perché l’io-corpo di *Ulysses* coincide con un “corps à la Cantor”<sup>409</sup>, ovvero con un insieme che, quanto a consistenza autonoma, si rivela vuoto o può essere pieno solo *di altro*. ‘Penelope’, che dovrebbe dare carne al libro-corpo (di parole, certo) sottolinea come al centro del corpo vi sia proprio “a big hole” (U 877). Se è vero, come nota Derek Attridge, che Molly parlante non è altri che Joyce scrivente<sup>410</sup>, il vuoto non si riferisce qui solo al corpo femminile ma alla consistenza stessa della carne, che non conosce pienezza definitiva. L’*omphalos* del primo capitolo rivela qui il suo lato oscuro, di profondità incolmabile: “I tried with the Banana but I was afraid it might break and get lost up in me somewhere” (U 902). In *Ulysses*, dunque, l’opposizione rappresentativa in gioco è tra un corpo chiuso che si offre come superficie, principalmente alla vista, e un abisso corporeo segnato da una mancanza, mai rappresentabile come un intero.

---

<sup>408</sup> Gli stilemi di sintesi soggettiva propri della narrativa psicologica tradizionale si ritrovano concentrati in massima parte in “Nausikaa”, ma solo per farne terra bruciata: “A fair unsullied soul had called to him [...] Their souls met in a last lingering glance and the eyes that reached her heart, full of a strange shining, hung enraptured on her sweet flowerlike face.” (U 478) Qui lo sguardo è una metafora per la penetrazione, mentre “heart” e “soul” vengono smascherati come convenzioni moralistiche tese a sublimare un significato sessuale.

<sup>409</sup> Jacques Alain-Miller, nota a J. Lacan, *Le sinthome*, ed. cit., p. 211.

<sup>410</sup> Derek Attridge, “The Body Writing: Joyce’s Pen”, in *European Joyce Studies*, n. 17, ed. by Richard Brown, Rodopi: Amsterdam, 2006, pp. 47-62.

### 3.6. Corpo-immagine e corpo profondo

Quello che Joyce rappresenta come caratteristico della condizione mortale è un corpo *profondo*, che non si dà alla vista ma al percorrimiento, in modo tale da essere sempre impregnato o impegnato, mai perfetto. Soprattutto la pelle, primo tegumento dell'individualità, la cui integrità definisce tradizionalmente “a body without blemish” (U 511), diventa una membrana di scambio con cui l’“uomo interiore” si trova in costante rapporto con l’esteriorità:

Bloom. Flood of warm jimjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow, invading... Pores to dilate dilating... To pour o'er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow, joygush, tupthrop. Now! (U 354)

In ‘Sirens’ la musica, più che dall’orecchio, penetra dalla pelle, superficie porosa, costellata di orifizi, la cui discontinuità cresce con l’emozione (“pores to dilate dilating”), coinvolgendo l’essere in un doppio movimento di ricezione (“invading”) e di estroflessione (“to flow... out”), fino a che la gioia si impadronisce della carne quasi erompendo dall’epidermide in un “joygush” estremo. La pelle mangia (“Skinfood”, U 104) e restituisce i suoi scarti: “Soap feeling rather sticky behind. Must have sweated: music” (U 369), segnando la distanza dal trattamento della stessa come *superficie* di palesamento dell’interiorità (il convenzionale “blushing” delle eroine romantiche), che esauriva nel volto e nello sguardo la totalità delle manifestazioni corporee:

She felt the warm flush, a danger signal always with Gerty MacDowell, surging and flaming into her cheeks. (U 463)

... the swift answering flush of admiration in his eyes that set her tingling in every nerve.. her breath caught as she caught the expression in his eyes... a burning scarlet swept from throat to brow till the lovely colour of her face became a glorious rose. (U 469)

‘Nausikaa’ invalida sistematicamente il cliché della “consolidated surface of the 19th century, where the beating life of the subject is held in and sealed by a taut and palpitating skin”<sup>411</sup>. L’epidermide perfettamente integra di questo canone di corporeità è la veste di un corpo “rigorosamente delimitato, chiuso... ed espressivo della sua individualità”. Si tratta di un sistema rappresentativo in cui “tutti i segni che denotano l’incompiutezza e l’imperfezione... sono scrupolosamente eliminati” e “le regole del linguaggio ufficiale e letterario... impediscono di menzionar[li].”<sup>412</sup> Non è un caso, appunto, che in ‘Nausikaa’ le parti intime siano dette “the unmentionables” (U 451) o la parola “sedere” non possa essere scritta/pronunciata:

— I’d like to give him something, she said, so I would, *where I won’t say*.

— On the *beetoteetom*, laughed Cissy merrily. [...] ...Give it to him too *on the same place* as quick as I’d look at him. (U 459, corsivi aggiunti)

Assolutamente innominabile è il bagno con le attività che vi si svolgono:

when she wanted to go *where you know* she said she wanted to run and pay a visit to the Miss White (U 459)

It was Gerty who tacked up on the wall of *that place* where she never forgot every fortnight the chlorate of lime. [...] She often looked at him dreamily when there *for a certain purpose*... (U 462, corsivi aggiunti)

---

<sup>411</sup> Andrew Norris, “Confessional Holes”, *European Joyce Studies*, 17, 2006, p. 165.

<sup>412</sup> M. Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, op. cit., p. 350.

Ma anche il mangiare, dunque la contaminazione della “purity” individuale tramite l’introiezione di materiale allotrio, è rappresentato come un tabù:

she didn’t like the eating part when there were any people that made her shy  
and often she wondered why you couldn’t eat something poetical like violets  
or roses (U 458)

L’immaginario corporeo di Gerty definisce chiaramente un “moi-ideal” sintetizzato nell’integrità epidermica che coincide con “her very soul” (U 456), un ego spirituale che non mangia, non va in bagno, non ha *pudenda*, come nello stato di innocenza e di grazia. Al contrario, il suo corpo reale è irriducibilmente *disintegro*, sia per diminuzione (“She’s lame!” U 479) che per eccesso (“those discharges she used to get” U 452). *Ulysses* gioca dunque sulla contrapposizione di un corpo “terrestre” e di un immaginario corporeo idealizzante basato sul corpo glorioso (come in *Nausikaa* testimoniano anche i riferimenti alla Vergine); in tal modo il primo si rivela come essenzialmente “passibile”, ossia tale da contraddire totalità e purezza, le due declinazioni dell’*integritas* che definiscono l’io-corpo ideale.

Il solo corpo integro, indica Joyce, è quello *immortale*, o perché già morto (e dunque “sigillato”, come quello dei defunti), o perché divino, come il corpo della ninfa o delle dee che costellano il romanzo. In *Ulysses*, la chiusura del corpo significa l’assenza di vita:

Quite right to close it. Looks horrid open. Then the insides decompose  
quickly. Much better to close up all the orifices. Yes, also. With wax. The  
sphincter loose. Seal up all. (U 123)

Di nuovo l’apertura del corpo è legata alla mortalità, di cui si cerca di eliminare le tracce orrende sigillando gli orifici. Il punto essenziale del corpo aperto è che è “horrid”: è

brutto e fa paura. Solo il corpo che ha rimosso tutti i segni della sua passibilità (le aperture come segno della condizione naturale) può essere bello e buono: “Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidam *integritas*, sive perfectio: quae enim *diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt*”<sup>413</sup>. Ciò che non è integro è anche brutto. Spiega Umberto Eco che nel sistema tomistico l'*integritas* (in cui si riassumono *consonantia* e *claritas*) “altro non è che adeguazione a ciò che la cosa deve essere, ... quale è concepita *in mente Dei* o *in mente artificis*”<sup>414</sup>. Così, la forma *ideale* del corpo è anche la sua riduzione all'*eidos*, ovvero alla superficialità ostensiva dell'*immagine*.<sup>415</sup>

Era stato Lessing ad applicare la definizione tomistica della bellezza alla rappresentazione del corpo, affermando che essa “procede da un certo accordo di parti che fanno unità ed armonia tra di loro e balza agli occhi d'un tratto”<sup>416</sup>, espressione nella quale non si fatterà a riconoscere “consonantia” (“accordo di parti”), “claritas” (“balzare agli occhi d'un tratto”) e “integritas” (l'unità da cui tutto ciò procede). Ma Lessing notava altresì che solo le arti figurative potevano esprimere la “corporale bellezza” in quanto ad esse era consentito rappresentare il corpo come un *intero* simultaneamente appreso nello spazio, cioè in *immagine*. Da questo tentativo doveva astenersi “il poeta poichè non gli consente l'arte che di mostrarti *l'un dopo l'altro* gli elementi della bellezza”<sup>417</sup>. Dunque, mentre alla pittura e alla statuaria pertiene la rappresentazione del corpo nello spazio, dominio della letteratura è la presentazione del corpo *nel tempo*: essa, legata all'udito, lo fa percepire di necessità nella diacronia, dunque mai come un intero simultaneamente appreso ma sempre “per modo d'indizio e col suo mezzo delle azioni”<sup>418</sup>. Effettivamente, in *Ulysses* Joyce sembra aver applicato la lezione lessingiana dal momento che i corpi sono indicati indiziariamente dagli oggetti che loro pertengono e tramite le loro azioni, secondo un ben nota logica di

---

<sup>413</sup> S. Tommaso, *Summa Theologiae*, (I, q. 39, a. 8), citato da Umberto Eco in *Opera Aperta*, Milano: Bompiani, 1962, p. 244., corsivi aggiunti.

<sup>414</sup> U. Eco, *Opera aperta*, op. cit., p. 244.

<sup>415</sup> Per la relazione dell'immagine corporea con l'*eidos*, cfr. Giorgio Agamben, *Nudità*, op. cit., pp. 132-133.

<sup>416</sup> G. E. Lessing, *Laocoonte*, op. cit., p. 98.

<sup>417</sup> Ivi, p. 90, corsivo aggiunto.

<sup>418</sup> Ivi, p. 68.

“deferral and absence”<sup>419</sup>. Tuttavia, mentre per Lessing l’opposizione tra l’integrità corporea resa in immagine e la presentazione in successione temporale di tracce somatiche o performative è un problema di mezzi artistici, Joyce svela tutto il peso metafisico di un bello corporeo interpretato come integrità e purezza dell’immagine. In ‘Nausikaa’, in particolare, egli mostra come l’integrità corporea costituisca di per sé – dunque *anche in letteratura*, “independent[ly] of the technical means chosen”<sup>420</sup> – la manifestazione rappresentativa di un canone idealizzante; al contrario, la performatività del corpo e la sua incompletezza rimandano alla dimensione realistica e naturalistica esclusa dall’estetica platonizzante. Poiché il corpo terreno è impegnato in un’apertura sempre rinnovata, tale da escludere completezza e perfezione, la presentazione frammentaria in *Ulysses* significa l’impossibilità di raggelare la presenza vivente nei contorni di un’immagine compiuta.

Il corpo di cui Gerty vorrebbe cancellare le funzioni vitali e la dis-integrità, viene ironicamente rappresentato da Joyce come un corpo-immagine devitalizzato, che non agisce ma *mostra* qualcosa, un’idealità: “a fair specimen of Irish girlhood as one could wish to see” (U 452); anche il corpo delle dee, condivide questa natura ostensiva e non performativa: la loro nudità, rigorosamente senza orifizi, è per “all to see” (U 224). Joyce riconduce la necessità di *idealizzare* a una concezione latamente platonica dell’arte: “she could only express herself like that poem... *Art thou real my ideal?* it was called” (U 474). Appunto, il corpo ideale non è fatto per l’azione. Anzi, perché esso esprima la forma ideale della cosa quale essa dovrebbe essere nella mente dell’artefice, le attività del corpo vanno scrupolosamente celate. In nome della natura ostensiva e non performativa di queste modalità di rappresentazione, Joyce accosta innanzitutto il corpo idealizzato di Gerty alla statuaria greca. Ma sovrappone a tale modello una terminologia inequivocabilmente religiosa:

Gerty MacDowell... was pronounced beautiful... Her figure was slight and graceful, inclining even to fragility... the *waxen pallor* of her face was almost

---

<sup>419</sup> Valérie Bénéjam, “Molly inside and outside Penelope”, *European Joyce Studies*, 17, 2006, p. 63.

<sup>420</sup> F. Ruggieri, “Laocoon and Stephen Dedalus”, in *The Benstock Library as a Mirror to Joyce, (Joyce Studies in Italy*, n. 7), Roma: Bulzoni, 2002, p. 69.

*spiritual in its ivorylike purity though her rosebud mouth was a genuine Cupid's bow, Greekly perfect. Her hands were of finely veined alabaster...* (U 452)

Se c'è una cosa che a Gerty manca è proprio la carne. Il suo corpo si disincarna – questo è il discorso che Joyce sembra sottintendere – nella freddezza di un modello ideale, di cera, avorio o alabastro. Il riferimento alla perfezione greca (“Greekly perfect”) incontra qui la trasfigurazione spirituale del corpo (“almost spiritual in its ivorylike purity”), poiché entrambi rappresentano il reale secondo la sua conformità a un’idea, che, nello specifico cristiano è il corpo dello stato di innocenza o di *grazia* (“her figure...*graceful*”). La Forma ideale, premessa del bello, ha qui una consistenza ontologica ben precisa, per cui il corpo *reale* di Gerty – quello zoppo e malato, che si prolunga in modo informe nei suoi “discharges” e nei suoi altri innominabili *excreta* – non è né bello né buono: è il de-forme che l’estetica dell’integro relega all’osceno.

In ‘Aeolus’ Joyce fonde di nuovo la rappresentazione statuaria del bello corporeo ideale con la trasfigurazione spirituale della carne. Se “effigie”, nel trattato di Lessing, definiva l’ellenica “imitazione dei corpi su delle superfici... ristretta ... al bello perfetto”<sup>421</sup>, di nuovo Joyce le accosta definizioni di innegabile derivazione cristiana:

*that stony effigy in frozen music... of the human form divine... that the imagination or the hand of the sculptor has wrought in marble of soultransfigured and of soultransfiguring deserves to live, deserves to live* (U 177, corsivo originale)

La rappresentazione idealizzata del corpo è riassunta nella superficialità dell’effigie, visibilità impenetrabile che esclude la profondità e la tridimensionalità del movimento esistenziale, come proprio dei corpi “soultransfigured” è un puro apparire come *eidos*, iconicità ideale o spirituale che esclude l’attività naturale, e dunque anche il dispiegarsi della presenza incarnata *nel tempo*. L’effigie è simile a una “frozen music” perché la

---

<sup>421</sup> G. E. Lessing, *Loconte*, op. cit., p. 13.



natura temporale dell'esistenza incarnata (paragonabile alla successione musicale dei suoni "uno dopo l'altro") si trova immobilizzata nella simultaneità spaziale in cui necessità l'immagine si presenta. Pertanto, implica Joyce, l'effigie corporea tradisce la precipua caratteristica del corpo vivente: l'impegno costante in uno spazio-tempo indistinguibili l'uno dall'altro. Il corpo-effigie "deserves to live" perché, come rappresentazione di una natura denaturalizzata e detemporalizzata, manca effettivamente di vita. Sarà R. Barthes a notare il nesso profondo tra la grazia del corpo-immagine, di cui conta solo la superficie cieca, e "ce qu'on pourrait appeler un corps véritablement glorieux"<sup>422</sup> o, nelle parole di Joyce, una bellezza "soultransgified". Quel nesso trae la sua forza dal narcisistico desiderio di immortalità:

tout ce qui concerne la reproduction du corps comme image... réintroduit un narcissisme. [...] Ce narcissisme devient presque un narcissisme d'espèce, c'est-à-dire qu'il concerne toute l'espèce humaine, qui se projette... dans l'apparence du corps beau, de corps souverains, de corps en quelque sorte immortels... <sup>423</sup>

Immortale è appunto il corpo sigillato della ninfa che, vedremo, Joyce pone in contrasto con quello di Molly. Tale modello si costituisce *oltre la morte*, è un corpo imperituro che non esprime la natura performativa dell'io nell'esistenza, bensì "the human form divine", ossia il corpo in quanto manifestazione della perfezione ideale della creatura nella mente divina, come implica il riferimento a Blake nel passo di 'Aeolus' appena citato. L'immagine integra e proporzionata del corpo, e dunque la messa in parentesi di ogni performatività dello stesso, procede da un creazionismo dai profondi legami platonici. Come Adamo fu creato "a immagine e somiglianza" del suo creatore, così l'integrità della forma umana, l'immagine perfetta, rappresenta il bello

---

<sup>422</sup> Roland Barthes, "Encore le corps", in *Oeuvres Complètes*, vol. 5, Paris: Seuil, 2002, p. 565.

<sup>423</sup> *Ivi*, p. 565.

come non-esistenziale (essenziale), conformità della cosa all'idea nella mente del creatore, corpo come divinità della Forma umana.

Sia la riconsiderazione dell'anima come forma del corpo in chiave aristotelica che la polemica che Joyce conduce in "Scylla and Charibdis" contro la concezione platonica dell'arte sono dunque di grande importanza per comprendere lo spostamento dell'estetica joyciana verso il de-forme, il disintegro, l'osceno; esso non ha nulla a che vedere con un gusto pornografico ma risponde a un profondo ripensamento dei canoni artistici. Russell, il poeta-teosofo, afferma "out of his shadow", ovvero da un corpo ridotto a ombra nella caverna, che "Art has to reveal to us ideas, formless spiritual essences... Plato's world of ideas" (U 237). Il punto principale dell'estetica che qui Joyce satirizza è il suo profondo antirealismo, la sconfessione della natura e della dimensione temporale in favore della conformità a un'idea in cui viene collocata la fonte del bello: Stephen completa infatti il discorso pensando a "Hiesos Kristos, *magician of the beautiful*", riferendosi a un'interpretazione del bello come creazione demiurgica. La pretesa "formlessness" delle essenze spirituali che l'arte dovrebbe rivelare per Russell – una vera assurdità tanto per un Joyce aristotelico che tomista – si contrappone alla forma quale Joyce la intende, ossia tale da darsi solo nella materia del "tode tî", deitticamente. La risposta più netta alla proposizione di Russell è il commento di Bloom sul corpo di Molly: "the shape is there. The shape is there still" (U 115): contro l'astrattezza della "human form divine", l'unica forma che l'estetica joyciana riconosce è assolutamente immanente e si dispiega nell'esistenza. Dunque, in 'Eumaeus', Bloom torna a contrapporre il corpo reale, mai perfetto che si incontra sulla Terra, a un corpo ideale che esprime la Forma umana o l'umano "rêve d'immortalité"<sup>424</sup>:

antique statues *there*. The splendid proportions of hips, bosom. You simply don't knock against those kind of women *here*... Handsome, yes, pretty... but what I'm talking about is the female form. ... Rumpled stockings – it's a thing I simply hate to see. (U 737, corsivi aggiunti)

---

<sup>424</sup> Roland Barthes, "Encore le corps", op. cit., p. 567.

Lampante è l'antinomica opposizione di “here” e “there” (il National Museum di Kildare Street, certo, ma anche il luogo delle Forme) e il termine chiave del discorso di Bloom è “proportion”, la rispondenza delle parti che non può che rinviare, di nuovo, a un intero, a una completezza. Invece, la “female form” che si trova “qui” (la Terra, certo, ma anche il romanzo stesso) è costitutivamente imperfetta. La distinzione fondamentale che le indagini di Bloom stabiliscono è proprio tra il corpo mortale e quello immortale:

Beauty, it curves, curves are beauty. Shapely goddesses, Venus, Juno: curves the world admires. Can see them in the library museum standing in the round hall, naked goddesses... They don't care what man looks. All to see. Never speaking... Mortal! Put you in your proper place... Nectar, imagine it drinking electricity: god's food. Lovely forms of woman sculpted Junonian. Immortal lovely. And we stuffing food in one hole and out behind: food, chyle, blood, dung, earth, food: have to feed it like smoking an engine. They have no. Never looked. I'll look today. Keeper wont see. Bend down let somethin fall to see if she. (U 224-225)

Il bello corporeo della linea di contorno (“curves”) e della superficie cieca – le dee non hanno bocca per parlare o per mangiare, né ano per defecare (fatto che Bloom andrà a verificare al museo...) – appartiene a un corpo “immortal” e fatto per mostrare (“admires... can see... All to see”). Il corpo umano, quello mortale (“Mortal!”) e dunque paradossalmente quello vivente, si definisce invece per il suo carattere di circuito aperto (“we stuffing food in one hole and out behind”), attivo e profondo. In sintesi, dunque, la strategia joyciana prevede la dislocazione del senso del bello dall'*immagine* del corpo alla *performatività* dello stesso che, in quanto tale, è sempre processo, rimando, attraversamento. In esso si esprime “the voice of a new humanity, active... and unashamed” (U 199), che riconosce come propria specificamente quell'*attività* corporea in cui la tradizione Occidentale – non solo cristiana – collocava la vergogna della natura *caduta*.

### 3.7. La bellezza e l'indisvelabile splendore dell'osceno

È secondo una più ampia sconfessione del desiderio ascensionale e di un canone rappresentativo idealizzante che Joyce rappresenta la pesantezza del corpo, dichiarando di volerla ricercare fin dallo *Stephen Hero*: contro “the romantic temper... which sees no fit abode here for its ideals and chooses to behold them under insensibile figures”, Daedalus ricerca “the classical temper” che abbandona l’immagine eterea in favore della “gravity of solid bodies”<sup>425</sup>. Ma la ricerca di un modo rappresentativo fedele al reale è sostenuta da un etico desiderio di verità, che spinge Joyce a non falsare la presenza materiale e mortale neppure negando quanto di invisibile e inafferrabile la costituisce. Nel saggio su Mangan del 1902 egli affermava infatti che “so long as this place in nature is given us, it is right that art should not do violence to that gift”: la volontà che il realismo non rechi violenza alla natura lo porta a smussare “the materialism which attends it”<sup>426</sup>, realizzando l’equilibrio tra visibile e invisibile, tra materialità e “intangibility” (U 866) che è di certo alla base di *Ulysses*. Se nel 1902 Joyce enunciava che la bellezza è “the splendour of truth”<sup>427</sup>, in *Ulysses* è l’oscenità stessa che, come una verità che l’arte programmaticamente in-sceni, diviene manifestazione radiosa e non riduttiva della *quidditas* umana. In contrasto con il corpo della ninfa che adorna la stanza da letto dei Bloom, un’altra immortale, quello di Molly rappresenta il bello del corpo vivente, che mangia, mestrua, urina, e peta: mortalità esposta senza vergogna. Quando la ninfa compare in “Calypso”, il parallelo con Molly è esplicitamente segnalato:

---

<sup>425</sup> *Stephen Hero*, op. cit., p. 83.

<sup>426</sup> J. Joyce, “James Clarence Mangan”, in *Occasional, Critical and Political Writing*, Oxford University Press, 2000, p. 53.

<sup>427</sup> “James Clarence Mangan”, op. cit., p. 60.

The *Bath of the Nymph* over the bed. Given away with the Easter number of *Photo Bits*: Splendid masterpiece in art colours... Not unlike her with her hair down: slimmer... Naked nymphs: Greece... (U 78)

Apprendiamo qui che il nudo compare in una foto, che – come nota R. Barthes – in quanto riproducibilità infinita dell’immagine corporea, disincarna il corpo mortale in corpo-effige, affine al corpo glorioso. La cornice classica risponde a un’esigenza di distanziamento e di idealizzazione del nudo, retaggio della tradizione vittoriana nella quale “classicizing references – *bacchantes*, births of Venus, and the rest – or else the exotic distancing of the body, in time or space... provide standard narratives in support of moments of nudity”<sup>428</sup>. Il corpo umano (quello della modella) è qui letteralmente “immortalato”, presentato come bellezza del corpo imperituro, dacché la cornice distanziante elimina ogni traccia dei suoi debiti alla natura, compresa la sua storicità.

In “Circe”, tuttavia, Joyce smaschera la convenzionalità di tale rappresentazione: qui, la ninfa “descends” (ma è come se *cadesse*) dalla “oak frame” che segnava la collocazione ideale della sua nudità, di modo che il contrasto con la pesantezza insublimabile del corpo mortale possa emergere. Quando cade, il corpo della ninfa è costretto a divenire aperto benché, in nome dell’etereo, ella cerchi letteralmente di tapparne gli orifizi:

THE NYMPH: (*Her fingers in her ears*)

[...] (*Covers her face with her hand*) ... What must my eyes look down on? (U 657)

[...] (*Eyeless, in nun’s white habit*)... Only the ethereal (U 661)

È ovvio che la ninfa non urini e che Bloom, parlando con l’immortale, definisca come un “absurd... utensil” (U 657) lo “orangekeyed chamberpot” che è invece uno dei

---

<sup>428</sup> Peter Brooks, “Problems of the Modern Nude”, in *Body Work*, Harvard University Press, 1993, p. 136.

primi oggetti-sineddoche per il corpo di Molly. Non solo le attività di escrezione del corpo appartengono all'osceno letterario ma anche le parole che le designano; dunque, ironicamente, nel discorso con la ninfa Joyce fa sì che Bloom designi la minzione femminile come "her flow of animal spirits" (U 659): il riferimento alla antica teoria degli "umori" – artificio distanziante, consono all'estetica "romantic" – trae il suo effetto comico dal fatto di costringere l'aulica risonanza di "spirits" alla consistenza vergognosa dell'urina. Tantomeno la ninfa peta o defeca, al contrario dei mortali:

BLOOM: Done. Prff.

THE NYMPH: (*Lofitly*) We immortals, as you saw today, have *no such a place* and no hair there either. We are stonecold and pure. We eat electric light.

[...]

BLOOM: ... Enemas too I have administered... Up the fundament. With Hamilton's long stringe, the ladies' friend. (U 660, corsivo aggiunto)

Il corpo mortale, invece, ha "such a place" che contraddice la purezza del corpo immortale, che la ninfa, di nuovo, neppure pronuncia e lo scrittore – imitando la "romantic temper" – circumloquisce. La ninfa tantomeno ha peli: escrescenze caduche che, in quanto tali, ricordano la mortalità. Sebbene l'immortale compaia in una foto, ritroviamo l'associazione con la statua ("stonecold") che in 'Aeolus' definiva il corpo "soultransfigured" (U 177) e in 'Nausikaa' l'immaginario corporeo idealizzante e spiritualizzato. Joyce raccoglie sotto l'insegna del "romantic" (arte mirante a cogliere le essenze ideali) la rappresentazione ellenica della forma ideale, il corpo glorioso della tradizione cristiana e il cliché letterario della fisiologia "unmentionable", mostrando anzi come l'ultima derivi dalle prime due. E *Ulysses* la espone come una montatura che nasconde l'insormontabile pesantezza del corpo, svelando "a cloud of stench escaping from the cracks" (U 662), puzzo nascosto dell'immortale che fugge da Bloom "unveiled", senza quella *veste* di grazia soprannaturale che in Occidente esprime la

segnatura teologica e idealizzante della nudità, materializzata in quella sovrumana integrità corporea che, come scrive Tertulliano, *riveste e nasconde* la carne mortale.

Anche la rappresentazione di Molly è legata alla dimensione del nascondimento, ma in modo ben differente dal dispositivo narcisista che sorregge il canone classico. La caratteristica fondamentale del corpo di Molly è che esso resta bello poiché mantiene un'intima indisvelabilità nonostante l'esposizione dell'osceno: persino la menzione del nascosto non riesce a ridurre il corpo alla piena oggettificazione. A dispetto dell'insistenza di Joyce sugli *excreta* e i tabù, la carne di Molly resta traccia di una presenza incarnata ma inafferrabile, che al corpo non si riduce. La carne di "Penelope" è il bello corporeo in quanto l'eternamente indisvelabile della presenza, il corpo come traccia e mistero di "an invisibile person,... denoted by a visibile splendid sign, a lamp" (U 824), omaggio di Joyce allo splendore di un vero della presenza che non può mai cogliersi intera. Egli non può che rappresentare il corpo vivente abbandonando la sua pretesa riducibilità a figura, e sottolineando invece come l'alone dell'essere (che consiste nel suo corpo senza ad esso ridursi) si mostri proprio nella distanza tra le parole e ciò che esse non possono nominare. Il romanzo indica esplicitamente che Molly, la carne, è rappresentata:

with indirect and direct verbal allusions or affirmations: with subdued affection and admiration: with description: with impediment: with suggestion (U 824).

Il bello dipende da un riflesso composito che non la nominazione bensì la denotazione, l'allusione, il suggerimento – una velatura di parole, insomma – possono produrre. Come scriveva Lessing, la bellezza del corpo in letteratura è "la perfezione del corporeo velo", ovvero quella che, essendo "poco sollecit[a] di allettare la vista"<sup>429</sup>, è strumentale a far trasparire la bellezza dell'animo. Ma *come il pittore* che ci voglia far intendere che "un tal oggetto... deve essere tenuto come invisibile" interpone "un leggero velo di nubi tra questo soggetto e gli altri personaggi", in *Ulysses* la carne è

---

<sup>429</sup> G. E. Lessing, *Laocoonte*, op. cit., pp. 24-25.

velata e nascosta, come la “Calypso” che la simboleggia. Rispetto al corpo, le parole del romanzo costituiscono “quel velame” il quale “non è che un segno puramente simbolico, che non ci mostra né ci nasconde [Molly], ma pare piuttosto che ci gridi : voi dovete immaginarl[a] invisibile”<sup>430</sup>. La fibra materiale dello scritto, in quanto serie di segni *visibili* sulla pagina, e il valore referenziale dei vocaboli, che allude per tracce a un’impresentificabile totalità corporea, tessono la sottile tramatura – concretamente presente ai nostri occhi – *attraverso cui* il corpo è lasciato intravedere ma mai descritto. Implicando che le parole mostrino ma non oggettivino uno splendore invisibile, Joyce mostra che la *ri-velazione* verbale – contrapposta ai cliché visivi oggettivanti di *Sweets of Sin*, del Peeping Tom, della fotografia – è l’unico modo “[to] do not violence” alla realtà del soggetto incarnato; allo stesso tempo, la semantica del velo allude al fatto che la parola scritta testimonia indiziariamente dell’invisibile presenza carnale dalla quale è sorta: il corpo dello scrittore.

In *Ulysses*, la persona è invisibile e indicibile almeno per due ragioni. La prima è che essa non è più una ma è almeno... trina... o quadrupla (“look at the man’s private life, leading a quadruple existence!”, U 583-86): non ha più la monoliticità di un’essenza creata ma è posteriore all’adempimento dell’esistenza e riceve il suo sé come un riflesso dall’altro. Mentre il corpo della ninfa e di Narciso corrisponde all’autosufficienza di una soggettività essenziale, il corpo di Molly – rappresentato dall’apertura delle sue “O” – incarna la contraddizione per cui l’identità è sempre alterazione. Narciso è “his own and his only enjoyer” (U 535), come Bloom che si masturba, mentre Molly dichiara “I cant do it myself” (U 874), esprimendo l’eterocliticità fisiologica e sensitiva della soggettività incarnata. Dunque, se proprio del corpo si vuole restituire un’*immagine*, essa sarà il collage che ne metaforizza la natura composita:

What composite asymmetrical image in the mirror then attracted his attention?

The image of a solitary (ipsorelative) mutable (aliorelative) man. (U 831).

---

<sup>430</sup> G. E. Lessing, *Laocoonte*, op. cit., p. 60.



Nel corpo vivente ipseità ed eteronomia si confondono: “esso non è mai originale, compiuto, integro – ‘fatto’ una volta per tutte, ma si fa continuamente e di volta in volta secondo le situazioni e gli incroci che ne determinano lo sviluppo”<sup>431</sup>. Dunque se in *Ulysses* Joyce gioca con la convenzione naturalistica del personaggio allo specchio, tradizionale pretesto di descrizione di un corpo che rivelava un’interiorità precostituita, l’immagine non può darsi che come eterogenea. Non solo, ma resta “asymmetrical”, al contrario della forma delle statue che è “original” e simmetrica: “Marble could give the original, shoulders, back, all the symmetry. All the rest, yes, Puritanism”. (U 759) L’immagine simmetrica è per forza di cose completa, integra, proprio perché procede da un intero preliminare, dall’idea “originale” che preesiste alla cosa reale e ne definisce le caratteristiche negativamente, come *im-perfezioni*. Joyce si sforza invece di guardare al corpo vivente prescindendo da un ipotetico intero in base al quale esso dovrebbe sfavorevolmente definirsi: la sua *asimmetria* assoluta è la mancanza di una forma normativa ideale. Dunque, la “gravity of solid bodies” che Joyce dichiara di perseguire si specifica come l’incompletezza e l’imperfezione inerente alla soggettività trans-identica, sempre proiettata verso l’esteriorità e con essa in relazione (“aliorelative”) agli antipodi dell’estetica dell’integrità come rispecchiamento di un’essenza ideale. Il metodo dell’allusione, riassunto nella semantica del velo legata a Molly, intende far giustizia alla mobilità invisibile e inafferrabile della presenza, inoggettivabile e sfuggente come Proteo, quantunque ne sia esposto tutto ciò che la tradizione lasciava celato.

### **3.8. Il corpo e la lettera: la rappresentazione come atto interpretativo, la lettera come sostituzione.**

La seconda ragione per cui l’immagine di Bloom allo specchio resta “asymmetrical” è che è lo specchio dello scrittore a essersi incrinato, avendo perduto la capacità di “imitare” il reale senza mediazioni. In *Ulysses*, come è noto, le stesse categoria di vero,

---

<sup>431</sup> R. Esposito, *Immunitas*, Torino: Einaudi, 2002, p. 204.

di cosa e di oggetto si trovano decostruite dal principio di relatività. Come la norma che concatena i capitoli è la “parallax”, la relativizzazione della verità dell’evento ai punti di vista spazio-temporali da cui esso viene osservato, così la verità dell’oggetto rappresentato viene riconosciuta come non esprimibile in modo assoluto ma creata dalla qualità della rappresentazione.

L’estetica da cui Joyce si discosta “is suggested in Stephen’s much quoted ‘Signatures of all things I am here to read’; an aesthetic which could be loosely described as Platonic (the phenomenal reality conceals a hidden order which I must discern) [...] Theologically, the implication (as with the long-standing tradition of nature as *liber Dei*, or *explicatio Dei*) is that the things we see might lead to a hidden origin”<sup>432</sup>. La nominazione si disfa nel prodotto di forze casuali: ‘These heavy sands are language tide and wind have silted here’ (U 55). Nessuna intelligenza garantisce più un’intrinseca significanza delle cose che l’uomo possa avviarsi a cogliere più o meno bene attraverso il linguaggio (*lettura* delle segnature). Esso non è più quello strumento neutrale che può catturare secondo rapporti variamente autentici una realtà oggettiva che gli preesiste, ma una struttura opaca che, ritagliando il reale, lo crea.

In base a queste premesse, possiamo suggerire che *Ulysses* segni il passaggio da un “truth-making as opposed to the sense-making status of mimetic works”<sup>433</sup>. Mentre nell’estetica che Joyce abbandona la rappresentazione è concepita come accesso immediato al mondo, di cui l’arte esprime il vero, Joyce – facendo coesistere una pluralità di rappresentazioni che convergono su uno stesso referente – mostra come proprio la cosa in sé (nel nostro caso il corpo) sia la grande assenza che informa quei tanti caleidoscopici riflessi, restando tuttavia inaccessibile se non per via di rappresentazione. In altre parole, celebrando il divorzio della rappresentazione dalla mimesi come rispecchiamento immediato di un vero, *Ulysses* propone la prima come creazione dell’oggetto, procedimento che “makes and remakes the world anew in the act of interpretation”<sup>434</sup>.

---

<sup>432</sup> Brian Cosgrove, *James Joyce’s Negations*, Dublin: UCD Press, 2007, p. 85.

<sup>433</sup> Stephen Haliwell, *The Aesthetics of Mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton University Press, 2002, p. 380.

<sup>434</sup> *Ivi*, p. 378.

La seconda metà del romanzo, con la sua riconosciuta polifonia, mette in luce come la scrittura non “rispecchi” in modo aproblematico “un” corpo o un’idea di corpo, ma produca essa stessa il proprio referente. Così, in ‘Wandering Rocks’ esso è ridotto a una serie di notazioni motorie, in una parodia stilizzata della narrativa tradizionale: “Blazes Boylan *walked here and there... sniffing smells*” (U 291). Nell’episodio tutta l’attività corporea è riportata in sintesi ed è questa modalità linguistica che produce l’idea di un corpo puramente strumentale al movimento romanzesco. Invece, il libro che Bloom acquista alla bancarella, *Sweets of Sin*, offre il modello del bello cinetico – vagamente eccitante – presentato in una serie di frammenti visti e nominati: “The beautiful woman threw off her sabletrimmed wrap, displaying her queenly shoulders and heaving embonpoint” (U 303). Joyce si appropria qui della convenzione del romanzo soft-porn basata sull’esibizione (“displaying”) di *parti* del corpo con convenzionale valenza erotica. Con questo corpo letterario erotizzato è in relazione “cinetica” il corpo di Bloom, lettore che risponde carnalmente ma superficialmente agli stimoli. Ma *Ulysses* si appropria anche di un altro modo di rappresentare il corpo sensualizzato: in ‘Sirens’ la forma corporea si disfa nella globalità del desiderio, assimilata all’immaterialità della musica:

A liquid of womb of woman eyeball gazed under a fence of lashes, clamly,  
hearing... At each slow satiny heaving bosom’s wave (her heaving embon)  
red rose rose slowly, sank red rose. (U 369)

Se nel caso di *Sweets of Sin* il corpo emerge come un oggetto del mondo, poiché sottoposto alla vista oggettivante, in ‘Sirens’ esso diviene in primo luogo un’entità emotiva, che coinvolge anzitutto la sensazione – non la vista – del lettore. In ‘Cyclops’, poi, il corpo si trasforma in paesaggio, grazie all’adozione del gigantismo grottesco rabelaisiano:

The figure seated on a large boulder at the foot of a round tower was that of  
a broadshouldered deepchested stronglimbed frankeyed redhaired freely

freckled shaggybearded widemouthed largenosed longheaded deepvoiced barekneed brownnyhanded hairylegged ruddyfaced sinewyarmed hero. From shoulder to shoulder he measured several ells and his rocklike mountainous knees were covered, as was likewise the rest of his body... with a string growth of tawny prickly hair... similar to the mountain gorse (*Ulex Europæus*). (U 382)

E' questo il Corpo-Stato dell'epica nazionale: quello del Cittadino, patriota irlandese, letteralmente "gonfiato" dal risuonare mitico e scottiano degli aggettivi composti. Accanto a queste modalità coesiste la rappresentazione medica:

The distinguished scientist Herr Professor Luitpuld Blumenduft tendered medical evidence to the effect that the instantaneous fracture of the cervical vertebrae and consequent scission of the spinal cord would, according to the best approved traditions of medical science, be calculated to inevitably produce in the human subject a violent ganglionic stimulus of the nerve centres... (U 394)

Nello stesso episodio (siamo sempre in 'Cyclops') ci viene presentato un corpo depulsionalizzato e meccanizzato, assolutamente agli antipodi del palpitare carnale evocato in 'Sirens', affine eppure ancora diverso rispetto a quello di 'Ithaca', ove esso diventa l'oggetto di un rappresentazione fisico-matematica:

[Bloom] lowered his body gradually by its length of five feet ten inches of the area pavement, and allowed his body to move freely in space by separating himself from the railings and crouching in preparation for the impact of the fall.

Did he fall?

By his body's known weight of eleven stone and four pounds in avoirdupois measure... (U 779)

Benché il passo riguardi proprio la forma e il peso di Bloom, si può dire che qui il corpo quasi sparisca, ridotto alla sua astrazione matematica. In 'Circe', poi, esso è davvero inafferrabile poiché assume la plasticità e la trans-identitarietà proprie del sogno:

(Bloom walks on a net, covers his left eye with his left ear, passes through several walls, climbs Nelson's pillar... contracts his face as to resemble many historical personages, Lord Beaconsfield, Lord Byron, Wat Tyler, Moses of Egypt, Moses Maimonides, Moses Mendelsson, Henry Irving... turns each foot simultaneously in different directions,... eclipses the sun by extending his little finger). (U 615)

La mutevolezza del corpo in 'Circe' può a buon diritto concludere questa breve rassegna, poiché la necessità narrativa di ogni micro-episodio crea un corpo e un costume adatto a ogni situazione narrativa. Dunque, sotto le luci di *Ulysses*, non esiste un solo concetto di corpo la cui verità si possa imitare, ma tanti corpi quante ne sono le rappresentazioni.

La carne di Molly, in particolare, offre un referente comune alle molte rappresentazioni che il romanzo colleziona. Chiaramente, si tratta dell'oggetto onnipresente nella giornata di Dublino. In 'Wandering Rocks' esso è protagonista di un racconto salace:

She was well primed with a good load of Delahunt's port under her bellyband. Every jolt the bloody car gave I had her bumping up against me. Hell's delights! She has a fine pair, God bless her. Like that. [...] His hands moulded ample curves of air. (U 301)

Ma in ‘Cyclops’ lo stesso corpo diventa qualcosa di diverso, modellato da una diversa rappresentazione:

Pride of Calpes’ rocky mount, the ravenhaired daughter of Tweedy. There grew she to peerless beauty... The gardens of alamed know her step... The chaste spouse of Leopold she is: Marion of the bountiful bosoms. (U 414)

Attraverso ciò che il linguaggio isola (la pancia, il seno nel primo caso, i capelli nel secondo), la convenzione rappresentativa crea il suo oggetto senza una necessaria rispondenza a una pretesa verità, tanto che – poiché è la convenzione verbale a dettarlo – Molly diventa “the *chaste* spouse of Leopold”. In ‘Circe’, poi, Marion si incarna in base alla convenzione di *Sweets of Sin*:

Opulent curves fill out her scarlet trousers and racket slashed with gold... A white yashmak violet in the night, covers her face, leaving free only her large dark eyes and raven hair. (U 570)

Infine, in ‘Eumaeus’, poco prima dunque che sia Molly stessa a parlare, incontriamo la sua rappresentazione fotografica:

the photo showing a large sized lady, with her fleshy charms on evidence in an open fashion, as she was in the full bloom of womanhood, in evening dress cut ostentatiously low for the occasion to give liberal display of bosom, with more than vision of breasts, her full lips parted, and some perfect teeth... (U 758)

La fotografia di Marion viene presentata al lettore dopo che il romanzo ha offerto lo stesso oggetto sotto una pluralità di luci. Di conseguenza, la validità del mezzo

fotografico, che dovrebbe essere “imitazione” insuperabile dell’oggetto, si trova decostruita dall’accumulo di prospettive che il testo ha lasciato sedimentare. Joyce, infatti, fa commentare Bloom che nessuna “likeness” (il *quid* della fotografia, appunto) può rendere giustizia all’essere in carne e ossa:

As for the face, it was a speaking likeness in expression but it did not do justice to her figure, which came in for a lot of notice usually (U 759)

a questo commento si aggiunga quello della stessa Molly, “a mirror never gives you the expression” (U 887), che rimanda metaletterariamente a una problematizzazione della mimesi in relazione alla “verità” del corpo come incarnazione della persona, come abbiamo già notato in relazione all’indisvelabilità di Molly in quanto “flesh”. Così, quando in “Telemachus” Mulligan presenta lo specchio a Stephen, laddove il lettore si attenderebbe una descrizione, Joyce gli rimanda il problema dell’immaginabilità del corpo:

— Look at yourself, he said, you dreadful bard.

Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and other see me. Who chose this face for me? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too. (U 5)

Contro il rivelarsi assoluto del corpo nell’immagine, lo specchio incrinato di Joyce ci restituisce una pluralità di riflessi (“As he and others see me”) nei quali la verità univoca dell’oggetto si dissolve. Sotto i fuochi multipli di una rappresentazione parallattica – medica, scientifica, pornografica, onirica, da romanzo sentimentale – “le corps humain semble... un objet... aussi hétéroclite, aussi immaîtrisable que le language... la notion même de corps humain disparaît, s’évanouit en quelque sorte”<sup>435</sup>.

---

<sup>435</sup> Roland Barthes, “Encore le corps”, in *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. 561.

Come Lenehan quando racconta della serata nel taxi non può che produrre il corpo di Molly come un'assenza, "mould[ing] ample curves of air", così Joyce indica che la modalità con cui "the flesh" è rappresentata alla fine del romanzo è il girare infinito delle parole intorno al mistero di un'invisibilità. Le parole di Molly riassumono le modalità di rappresentazione del corpo femminile che il romanzo ha presentato:

curious the way its made 2 the same in case of twins theyre supposed to represent beauty placed up there like those statues *in the museum*... the woman is beauty of course thats admitted when he said I could pose for *a picture naked*... would I be like that *bath of the nymph* with my hair down yes only shes younger or Im a little like that *dirty bitch in that Spanish photo* he has.  
(U 892, corsivi aggiunti)

Contro la rappresentazione statuaria e la fotografia a soggetto mitologico o pornografico, basate sulla presentazione dell'immagine corporea, la modalità che Joyce sceglie per 'Penelope' è il "want to keep turning and turning" delle parole intorno al vuoto della "O" che allude alla profondità del grembo femminile e, più in generale, a "the intangibility of the thing itself" (U 866), a un corpo dalla consistenza inafferrabile.

Nella parola, implica Joyce, la carne si disincarna: "in the spirit of the maker all flesh that passes becomes the word that shall not pass away. This is the postcreation. *Omnis caro ad te veniet*. (U 511). Dunque il monologo della carne, in "Penelope", diventa il suo *parziale* lasciarsi ascoltare – non vedere – poiché la parola diventa *traccia* di un resto assente. Il modello di "Penelope" è infatti la confessione:

I hate that confession when I used to go to Father Corrigan he touched me father and what harm if he did where and I said on the canal bank like a fool but whereabouts on your person my child on the leg behind high up was it yes rather high up was it where you sit down yes O Lord couldn't he say bottom right out and have done with it [...] I forget no father and I always



think of the real father... I wonder did he know me in the box I could see his face he couldn't see mine...(U 875)

Nella scrittura, come nel confessionale, tutto ciò che ha rapporto col corpo “deve passare alla macina senza fine della parola”<sup>436</sup>. Eppure, il testo nota che in questa trasposizione del corpo in discorso qualcosa resta ostinatamente invisibile: “he couldnt see”, quell’invisibilità che di Molly salva la bellezza. Joyce traccia così il profilo di un corpo femminile “expressive of mute immutabile mature animality” (U 867) che per uscire dalla mutezza della carne ed entrare nel discorso, deve consegnarsi al *Father*. A imporre a Molly l’istigazione *a dire* sono il prete, il marito e il dottore, figure dell’autorità maschile che garantiscono la sublimazione simbolica del corpo. Nello stesso tempo, Joyce sottolinea come per la parola passi il piacere:

*question and answer* would you do this that and the other with the coalman yes with a bishop yes I would because *I told him* about some Dean or Bishop was sitting beside me in the jews Temples gardens when I was knitting that woollen thing a stranger to Dublin what a place was it and so on about the monuments and he tired me out with statues encouraging him making him worse than he is who is on your mind now *tell me* who are you thinking of who is it yes *tell me* his name who *tell me* who the German Emperor is it yes (U 875)

In questo caso è Bloom che invita Molly a trasporre la carne in parola, proponendo il modello del catechismo, “question and answer”, e insistendo sul *telling* al punto da stancarla (una stanchezza del dire che si contrappone a quella del fare che Molly sperimenta con Boylan: “I felt lovely and tired myself and fell asleep as sound as top”, U 876). Infine, è il medico a imporre il discorso sul corpo:

---

<sup>436</sup> Michel Foucault, *La volontà di sapere* (*Storia della sessualità* 1), Milano: Feltrinelli, 2006, p. 22.

your vagina he called it I suppose thats how he got all the gilt mirrors and carpets... her vagina and her cochinchina... *asking me* if what I did had an offensive odour what did he want me to but the one thing gold maybe what a question... and *asking me* had I frequent omissions where do those old fellows get all the words they have omissions (U 916)

Le parole sul corpo equivalgono appunto a delle “omissioni” dello stesso, tracce di un’assenza. Attraverso la triade prete-marito-medico Joyce ha chiaramente indicato come una pratica di potere si organizzi intorno al discorso sul sesso e sulla femminilità. Tuttavia, l’istigazione a dire e il tema della trasposizione (incompleta) della carne nella lettera attraversano tutto il romanzo e non riguardano solo il corpo di Molly. Anche Bloom (certo, femminizzato) subisce l’istigazione a dire durante l’interrogatorio di Bello:

BELLO:... Say! What was the most revolting piece of obscenity in all your carreer of crime?...

Answer. Repugnant wretch! I insist on knowing. Tell me something to amuse me... Where? How? What time? With how many?... (U 650)

Molly, inoltre, non è solo vittima della volontà di sapere, ma traduce volontariamente il proprio corpo in parola per produrre gli effetti che ben conosce, come immagina di fare con Boylan:

still if he wrote it I supose thered be some truth in it... I could write the answer in bed to let him imagine me short just a few words (U 899)

Quest'atto di scrittura ci riporta a lei come "the consubstantial Third Person of the authorial trinity, of one substance or body (Joyce's) with Stephen and Bloom"<sup>437</sup>. Lo scrittore, Padre di se stesso in quanto Figlio-personaggio, lo è attraverso la parola, la quale tuttavia procede da una "divine substance wherein Father and Son are consubstantial" (U 47) che è proprio il suo corpo fisico. Ed è questo che si disincarna nell'opera: "Molly, after all, is not literal "*Fleish*" but affirming... words"<sup>438</sup>. Così, 'Oxen of the Sun', che utilizza nove stili letterari diversi in parallelo con lo sviluppo del feto, attira esplicitamente l'attenzione sul fatto che il corpo di Stephen, "the embryo"<sup>439</sup>, nasce – e invecchia degenerando – con la prosa inglese, e che la sua produzione nel romanzo avviene per il tramite di "a pregnant word" (U 509), una parola cui il corpo deve la sua consistenza romanzesca.

Dunque, la carne di Molly è la carne assente dello scrittore. In che modo egli dona carne al libro, che, capitolo per capitolo, risintetizza il suo corpo in una transustanziazione artistica? La famosa affermazione di Joyce in merito ai quattro punti cardinali del corpo di Molly "the female breasts, arse, womb and cunt" che nell'episodio diventano i vocaboli "*because, bottom... woman, yes*"<sup>440</sup>, indica che, nell'episodio, la parola non sta al corpo secondo una relazione imitativa, bensì *sostitutiva*. Essa non parla "di" un corpo, lo diventa. La ragione per cui Joyce sceglie le famose quattro parole per designare il corpo femminile non riguarda tanto il loro significato ma l'iconicità della lettera: è in virtù della sua forma che B si collega a seni e natiche, e Y al sesso femminile rispettivamente, mentre è la O di "woman" a designare – sempre come grafema – il grembo. Nota J. Van Dyck Card che "*cunt blossoms in Joyce's notes, but not on the printed page... Molly never uses the word cunt: "that word I couldn't find anywhere only for children seeing it too young"*"<sup>441</sup>. Joyce non usa *cunt*, ma la Y di *young* rimpiazza materialmente "that word". Tale spostamento ha a che fare con il mutamento dello status dell'opera d'arte come produzione reclamante "the

---

<sup>437</sup> Christine Froula, *Modernism's Body*, New York: Columbia University Press, 1996, p. 93.

<sup>438</sup> *Ivi*, pp. 95-96.

<sup>439</sup> James Joyce, *Selected Letters*, ed. by Richard Ellmann, London: Faber & Faber, 1975, p. 252.

<sup>440</sup> *Ivi*, p. 285.

<sup>441</sup> J. Van Dyck Card, *An Anatomy of Penelope*, London and Toronto: Associated University Presses, 1984, p. 68.

status of *being* rather than *representing*”, in modo tale che “the materiality of [its] form had to be asserted as a primary in-itself condition not subordinate to the rules of imitation, representation, or reference”<sup>442</sup>. È evidente che Joyce sorpassi la triade significante/significato/referente (sulla quale, in ultima analisi, potrebbe fondarsi la rappresentazione letteraria del corpo in quanto referente “reale” dei discorsi su di esso), per alludere alla presenza/assenza del corpo nella lettera, alla sua transustanziazione come sostituzione della carne con la sostanza *tipografica* dei caratteri. La lettera di Penelope diventa una carne che si riconosce fatta d’inchiostro, “nor in any sense ‘told’ [but] *mimed* in words arranged on pages in space”<sup>443</sup>. E poiché la parola stessa – materialmente – *diventa* la cosa e non è impiegata come un’entità trasparente che semplicemente *rimanda*, l’utilizzo grafico della lingua cortocircuita il sistema parola/referente. Le parole *sono* seno, sedere e sesso del libro-corpo, non vengono impiegate per esprimere un discorso “sul” corpo. Dunque, possiamo definire la struttura di ‘Penelope’ come “*presentational* rather than *representational*”, in quanto appartenente “to that order of visual and verbal manifestation *which claims to bring something into being in its making, rather than to serve to represent an already extant idea, form, thought or thing*”<sup>444</sup>.

Joyce si rivolge dunque alla lettera e al suo potere presentativo per indicare che, nel libro-corpo, l’unico corpo presente è disincarnato, creato dal vorticoso incessante girare delle parole intorno a un centro dal quale nascono ma che non possono toccare né esaurire. Riconoscendolo come la grande assenza che è al cuore della scrittura, il mistero invisibile che le parole possono solo lambire o sostituire, il corpo in *Ulysses* diventa l’irraggiungibile punto di fuga segnalato – mai svelato – dall’incrociarsi di una pluralità di linee prospettiche, le numerose rappresentazioni (nel senso di elaborazioni ideologicamente e culturalmente connotate) che il testo presenta. Sotto la loro azione cumulativa la possibilità di una rappresentazione non mediata e di un corpo come realtà univoca si dissolvono.

---

<sup>442</sup> Johanna Drucker, *The Visible Word*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1996, pp. 10-11.

<sup>443</sup> H. Kenner, *Ulysses*, London: George & Allen, 1987, p. 65 (corsivo aggiunto).

<sup>444</sup> *The Visible World*, op. cit., pp. 59- 64, (corsivo aggiunto).

A un ulteriore livello, *Ulysses* indica come il corpo si trovi al limite stesso del linguaggio, pericolosamente vicino a rompere la struttura del significato, dal momento che ogni scrittura nasce dal corpo dello scrittore per diventare corpo di testo. Essa è l'atto paradossale nel quale, dal mancare del corpo, trova carne il corpo-libro. Come in 'Proteus' l'atto creativo di Stephen è suggellato dal suo urinare, e i reni sono il primo organo che Joyce assegna all'uomo-libro, la scrittura mostra nello scritto il corpo assente dell'autore. Ed è dunque nella parola intesa non come mezzo di presa sul reale ma come traccia di un'assenza che si lascerà solo evocare "la linea di congiunzione del corpo e dell'anima... la nervatura ininterrotta della carne"<sup>445</sup>.

---

<sup>445</sup> Michel Foucault, *La volontà di sapere*, op. cit. p. 22.

**CAPITOLO IV**

**SAMUEL BECKETT**

***THREE NOVELS: L'ALCHIMIA***

### 4.1: 'A subject of conversation'

*Se io scrivessi un libro 'Il mondo, come io lo trovai', vi si dovrebbe riferire anche del mio corpo e dire quali membra sottostiano alla mia volontà, e quali no, etc., e questo è un metodo d'isolare il soggetto, o piuttosto di mostrare che, in un senso importante, soggetto non v'è: D'esso soltanto, infatti, non si potrebbe parlare in questo libro.*

*L. Wittgenstein*

L'opera di Beckett rappresenta l'apice e il crollo di una tradizione. Come nota P. Davies, i suoi vagabondi-reduci sono anche "the casualties of Cartesianism"<sup>446</sup>: attraverso la riduzione ad assurdo degli strumenti linguistici e rappresentativi con cui la soggettività moderna si è fondata e sviluppata, Beckett ne esplora dall'interno la fine, scoprendo "nuove zone dell'essere"<sup>447</sup> ove la parola dell'io monologante si ribalta in grottesca impostura. Egli porta a un'estrema risoluzione la "linea prospettica della liquidazione del soggetto"<sup>448</sup> fino a che esso si contrae, nel tessuto narrativo, a "un 'io'... che è tutti, e non corrisponde a nessuno"<sup>449</sup>. In particolare, nella prima Trilogia (*Molloy*, *Malone Meurt*, *L'Innommable*, 1946-1950 in francese, 1953-57 tradotti in inglese), la riflessione metaletteraria sui mezzi costruttivi del romanzo, quali la peripezia e lo sviluppo del personaggio, diventano illustrazione della fine dei paradigmi con cui la

---

<sup>446</sup> P. Davies, "Three novels and four nouvelles: giving up the ghost be born at last", in *The Cambridge Companion to Beckett*, ed. by J. Pilling, Cambridge University Press, 1994, p. 45.

<sup>447</sup> R. Federman, *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965, p. 24.

<sup>448</sup> T. Adorno, "Capire *Finale di Partita*", in *Le ceneri della commedia: il teatro di Samuel Beckett*, a cura di Sergio Colomba, Roma: Bulzoni, 1997, p. 21

<sup>449</sup> N. Fusini, *Be&B: Beckett e Bacon*, Milano: Garzanti, 1994, p. 25.

modernità ha articolato una nozione dell'identità come persistenza di un'individualità psicologica nel tempo. *Molloy*, *Malone Dies* e *The Unnamable* pongono l'accento sul romanzo come pratica soggettivante: se il presupposto dell'opera narrativa era l'elaborazione dell'identità come disincarnazione di un sé particolare nel discorso condivisibile e plurale di un soggetto di linguaggio, i *Three Novels* assumono nella serie dei loro attanti anche la nuda *presenza fisica* di colui che nel linguaggio si formula, indicandola come il punto d'origine e riassorbimento della scrittura. In essi, l'io è sempre la sua propria gestazione in una storia, ma le elaborazioni narrative dell'«identità» sorgono per la fecondazione – a mezzo della parola-pensiero – della sostanza paziente e morente alla quale l'io è cooriginario e nella quale «esso» si trova confinato come l'insostanziale “basso profundo of privacy that never deserts one”<sup>450</sup>. Attraverso i romanzi un ‘io’ si cerca, e cercando di oggettivarsi si fa *soggetto*, perché la sua sostanza non è quella non pensante e muta della pietra o del legno, bensì un “cuore di carne”<sup>451</sup> in cui si patisce “the need to apprehend & understand”<sup>452</sup> e la coscienza di avere coscienza. Come non può non sentirsi in questa sostanza pensante travagliata da una parola che le è anteriore, così l'io, una volta emerso, si elabora rappresentando il proprio informe avvertirsi come un *corpo*: struttura segnata da una stratificazione ideologica, parimenti generata dalla parola impersonale di *they*, l'umanità-Mahood che occulta l'io nel noi.

Il soggetto, dunque, si rappresenta in una storia e con un corpo, pur non coincidendo né con la prima né con il secondo, dal momento che questi sono trascinati nella più generale “crisi relazionale” che, scrive Beckett, è interpretabile come “crollo dell'oggetto” o, se si preferisce, “del soggetto”<sup>453</sup>. L'uomo ha ormai cessato di cogliersi come assolutamente oggettivato nell'istanza riflessiva del dire-pensare “io”, scoprendosi fonte delle innumerevoli ed equivalenti rappresentazioni del sé. Se è vero, come è stato affermato, che gran parte della letteratura del Novecento elabora le

---

<sup>450</sup> S. Beckett, *The Letters of Samuel Beckett*, Vol. 1, 1929-1940, ed. by M. d. Fehsenfeld, L. M. Overbeck. D. Gunn, G. Craig, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 216.

<sup>451</sup> Per un commento sul passo biblico che oppone il cuore di pietra ai cuori di carne, cfr. Mary Bryden, *Samuel Beckett and the Idea of God*, London: Macmillan Press, 1998, p. 42.

<sup>452</sup> *The Letters of Samuel Beckett*, Vol. 1, op. cit., p. 221.

<sup>453</sup> Samuel Beckett, “Poesia irlandese recente”, in *Disiecta: scritti sparsi e un frammento drammatico*, trad. it. di Aldo Tagliaferri, Milano: Egea, 1991, pp. 102 e 94.



conseguenze della morte di Dio, annunciata da Nietzsche come scioglimento della Terra dalle catene che l'univano al suo Sole, notiamo che quella slegatura aveva costituito il divorzio della rappresentazione dall'oggetto e dalla verità, e il naufragio della Terra nell'oceano di simulacri senza fondamento:

quando Nietzsche parla del rapporto fra sole e Terra... il termine "sole" rievoca anche l'immagine platonica della caverna. In essa il sole e la regione della sua luce determinano l'ambito in cui l'ente appare nel suo aspetto, nelle sue figure (idee). Il sole delimita l'orizzonte in cui si manifesta l'ente come tale<sup>454</sup>.

L'estromissione dello sguardo di Dio e della sua forza normativa per la definizione dell'uomo significano l'interiorizzazione e l'assunzione da parte dell'uomo di quello sguardo anche rispetto a se stesso. L'uomo diventa s/oggetto, presente a sé (oggetto) solo in virtù di una rappresentazione che ha nel sé la propria origine e in cui la sua sostanzialità si esaurisce: "I sometimes wonder if the two retinae are not facing each other" (U 301)<sup>455</sup>, si chiede Beckett in *The Unnamable*, in cui il soggetto è inoggettivabile in virtù del suo doversi riguardare e riferire nell'impossibilità di farsi a sé oggetto assoluto. Soggetto è colui che deve ora affermare di sé "I owe my existence to no one" (U 294), che si trova a essere senza mezzi termini "he who exist" (U 390) senza la fondante certezza di "colui che è", e a doversi assumere l'onere di un'autocreazione che procede dalla *propria* parola, nella quale, come oggetto, esso manca. In una lettera del marzo 1935, periodo in cui lavorava a *Murphy*, Beckett afferma: "I replaced the plenitude that he [Thomas à Kempis] calls "God", not by "goodness", but by a pleroma only to be sought among my own feathers or entrails, a *principle of self* the possession of which was to provide a rationale & the communion with which a sense of Grace. Thus the Imitation [of Christ] could be made [to] subserve the "Sin" of

---

<sup>454</sup> M. Heidegger, "La sentenza di Nietzsche "Dio è morto"", in *Sentieri interrotti*, Firenze: La Nuova Italia, 1968, p. 240

<sup>455</sup> S. Beckett, *The Unnamable*, in *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, New York: The Grove Press, 2006. D'ora in avanti designato con U.

Luciferian concentration”.<sup>456</sup> Com'è noto, l’“*Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat*”<sup>457</sup>, sostituisce *se ipsum* a Dio quale oggetto. Tuttavia, continua Beckett nella stessa lettera, “when I cannot answer for myself, and do not dispose of myself, how can I serve?”: dell’“io” non si dispone, esso è qualcosa di sdoppiato ma mai compiutamente distanziato, un impresentificabile che non si “possiede”. La prima Trilogia porta alle estreme conseguenze il peccato della concentrazione luciferina, riducendo alla ricerca del sé tutta l’azione romanzesca: dopo i racconti e i romanzi scritti in terza persona, dopo le *Nouvelles* del 1946 narrate in prima ma sempre concentrate sulla storia di un personaggio, dopo la parentesi di *Mercier et Camier* ove la pseudocoppia – con l’appendice del suo testimone muto – era già correlativo narrativo del necessario sdoppiamento soggettivo che precede ogni narrazione, nei *Three Novels* la situazione narrativa è ristretta al momento del suo sorgere, al nudo soggetto che monologando si attesta. Come Beckett ha affermato, è con *Molloy* che egli accetta la “battaglia del monologo”<sup>458</sup>, affrontando la sfida di una ricerca di sé il cui unico strumento, il linguaggio, è sempre “de-personification”<sup>459</sup>, mentre l’alternativa esplorata in *Murphy* di un’auto-apprensione mistica nella completa esclusione del mondo fa naufragare la scrittura nel silenzio.

Data l’estrema riduzione della situazione romanzesca alla presentificazione del soggetto nel linguaggio e tenute presenti le frequentazioni razionaliste del giovane Beckett, la Trilogia – soprattutto *The Unnamable* – non può non richiamare la tradizione della meditazione filosofica in prima persona, soprattutto cartesiana, nonché la voce monologante che conduce l’“inspection of oneself”<sup>460</sup> nell’*Etica* di A. Geulincx. Tratto comune tanto all’opera beckettiana che ai discorsi cartesiani e geulincxiani è l’impianto tendente alla spoliatura progressiva dalle false credenze. Ma i parallelismi non fanno che indicare in tale tradizione il paragone negativo della Trilogia, proprio perché

---

<sup>456</sup> *Letters*, Vol. 1, op. cit., p. 258, corsivo aggiunto.

<sup>457</sup> S. Beckett, *Murphy*, New York, Grove Press, 2008, p. 107.

<sup>458</sup> “Certes il fallait de la force pour rester avec Camier, comme il en fallait pour rester avec Mercier mais moins qu’il n’en fallait pour la bataille du soliloque”. S. Beckett, *Mercier et Camier*, Paris: Minuit, 1970, p. 131.

<sup>459</sup> S. Beckett, *Letters*, op. cit., p. 205: “I get the feeling of being “de-personified””.

<sup>460</sup> *Samuel Beckett’s notes to A. Geulincx’s Ethics*, Brill: Leiden, Boston, 2006, p. 327. Cfr. ad esempio, “When I see all these things, I say I am seeing the World, or some part of the World. But even as I see them, I am well aware that I did not make any of them etc..” (*Ivi*, p. 329).

nell'opera di Beckett nessun soggetto della certezza può emergere. Cartesio, in particolare, era già stato oggetto della satira beckettiana nel poemetto giovanile *Whoroscope*, il cui titolo epitomizzava l'impossibilità che la riconduzione della propria presenza a una mappatura razionale e teleologica ('horoscope') potesse rivelare il suo "who" fondamentale. Se nella tradizione moderna, come esemplarmente nel *cogito*, l'io si poneva direttamente dicendosi, il Novecento riconosce l'impossibilità di tale presentificazione verbale: per la natura convenzionale del linguaggio, di cui nulla garantisce l'aderenza alle cose, per la non trasparenza dell'io a sé messa in luce dalla psicanalisi, per il dubbio sulla stessa sostanzialità dell'io, per la fine della memoria quale strumento di continuità soggettiva. L'ego subisce quella che P.Ricoeur ha definito una "riduzione tropologica"<sup>461</sup>, una restrizione a proiezione logica e a convenzione grammaticale per indicare un consorzio di processi la cui realtà resta celata. Cartesio, mantenendo il vocabolario sostanzialista delle precedenti filosofie, poteva ancora chiamare la soggettività che si pone per autoriflessione "anima". Ma il *cogito* legittimava anche l'assioma inverso: "ce que la tradition appelle âme est en vérité *sujet*"<sup>462</sup>. Non ci stupirà, dunque, se nella Trilogia, e in modo più accentuato nei *Texts for Nothing* che ne costituiscono l'ideale prosecuzione, tra le false rappresentazioni che mascherano l'infermità del sé compare l'anima, come ennesima "impersonificazione"<sup>463</sup> dissolta dalla strategia di progressiva purificazione che sostiene i romanzi:

---

<sup>461</sup> Paul Ricoeur, *Soi même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990, p. 25. cfr. Nietzsche: "Continuano ancora a esistere ingenui osservatori di sé i quali credono che vi siano "certezze immediate", per esempio "io penso", o, come era la superstizione di Schopenhauer, "io voglio": come se qui il conoscere potesse afferrare puro e nudo il suo oggetto, quale "cosa in sé" [...] un pensiero viene quando è "lui" a volerlo, e non quando "io" lo voglio; cosicché è una falsificazione dello stato dei fatti dire: il soggetto "io" è la condizione del predicato "penso". Esso pensa: ma che questo "esso" sia proprio quel famoso vecchio "io" è, per dirlo in maniera blanda, soltanto una supposizione [...] Si conclude a questo punto secondo la consuetudine grammaticale: "Pensare è un'attività, a ogni attività compete qualcuno che sia attivo, di conseguenza..." [...] Il volere mi sembra soprattutto qualcosa di *complicato*, qualcosa che soltanto come parola rappresenta un'unità [...] in ogni volere c'è in primo luogo una molteplicità di sensazioni... quindi anche una concomitante sensazione muscolare ... *L'effet c'est moi*". (*Al di là del Bene e del Male*, trad. it. a cura di Ferruccio Masini, Milano: Adelphi, 2008, pp. 21-23 (§16-19)).

<sup>462</sup> Paul Ricoeur, *Soi même comme un autre*, op. cit., p. 18.

<sup>463</sup> G. Frasca, *Cascando: tre studi su Beckett*, Napoli: Liguori, 1988, p. 121.

I am he who will never be caught, never delivered... The third line falls plumb from the skies, it's for her majesty my soul, I'd have hooked her on it long ago if I knew where to find her. That brings us up to four, gathered together. I knew it, there might be a hundred of us and still we'd lack the hundred and first, we'll always be short of me. (U 339)

L'anima come principale funzione di sintesi soggettiva, "sua maestà", è ormai solo una delle maschere che sempre mancano l'io, che annega in una serie di apparenze senza fondamento. In particolare essa, nelle sue varie tipologie ("the immortal type", "for our reassignment", "souls of the stillborn"), rientra nella gamma di espedienti con cui l'informità del senso intimo è "licked into shape"<sup>464</sup>. Così, se un'anima-soggetto può *avere* o *ascrivere* un corpo nella cui forma si esprimano l'armonia cosmica e il senso dell'umano, per un io ridotto a convenzione grammaticale la rappresentazione della forma umana è convenzione posticcia, e si dissolve sotto l'azione dello scrutinio soggettivo:

Assume notably henceforward that the thing said and the thing heard have a common source [...] Situate this source in me, without specifying where exactly, no finicking, anything is preferable to the consciousness of third parties and, more generally speaking, of an outer world [...] Set aside once and for all... any idea of beginning and end [...] Equate me, without pity or scruple, with him who exist... with him whose story this story had the brief ambition to be. Better, ascribe to me a body. Better still, arrogate to me a mind. Speak of a world of my own, sometimes referred to as the inner, without chocking [...] Take advantage of the brand-new soul and substantiality to abandon, with the only possible abandon, deep down within. And finally, these and other decisions having been taken, carry on

---

<sup>464</sup> S. Beckett, "Texts for Nothing, 10", in *The Complete Short Prose, 1929-1989*, ed. By. S. E. Gontarski, New York: Grove Press, 2006, p. 142

cheerfully as before. *Something has changed nevertheless.* (U 390, corsivo aggiunto)

Il laconico “something has changed” ci invita a percorrere il passo a ritroso, vedendovi un’indicazione di lettura sul procedere della Trilogia, come decreazione della soggettività egologica moderna approdante al soggetto deforme beckettiano: ciò che è mutato è che l’io non ha più la “substantiality” dell’anima, né la sua profondità, con le quali sparisce anche l’illusione di un’interiorità “deep down within” coincidente con i processi logici (“mind”). In essa, il soggetto trovava la sua essenza, concependosi come dimorante nell’interno di un corpo, che alla “brand-new soul” o “mind” era “ascrivibile” (“ascribe to me a body”) come una proprietà a un proprietario che ne restasse distinto. Ben diversamente il “true sepulchral body” beckettiano mai verrà abbandonato: a differenza delle anime-sostanza “whose bodies were always wrong”, ma per le quali “there’s a true one in pickle”, Beckett nota che “the living have no room for a second”<sup>465</sup>. Che egli chiami “decisions” i tratti di caratteristici dell’uomo come soggetto spirituale ne indica la natura convenzionale. Anzi, si tratta proprio di un’interpretazione mitica che maschera l’informità e l’incoerenza del sé nei contorni stereotipici di una presenza “umana”, impedendone l’apparire:

There’s X, that *paradigm of human kind*, moving at will, complete with joys and sorrows, perhaps even a wife and brats, forbears most certainly, a carcass in God’s image and a contemporary skull, but *above all endowed with movement...* with *his likeness so easy to take and his so instructive soul*, that really, no, to talk of oneself, when there’s X, no.<sup>466</sup>

L’ignoto eppure sentito “oneself” è costretto ad apprendersi solo declinandosi secondo il paradigma dell’umano, producendo la sua identità con l’ausilio del movimento spazio-temporale, articolazione di quella ordinabilità crono-logica e teleologica

---

<sup>465</sup> S. Beckett, “Texts for Nothing”, n. 10, *The Complete Short Prose*, op. cit., p. 142.

<sup>466</sup> “Texts for Nothing”, n. 7, *The Complete Short Prose*, op. cit., p. 128, (corsivi aggiunti).

dell'intervallo tra nascita e morte che consentiva all'io di coincidere con la sua storia. "Oneself" diventa presente a sé solo in quanto si rappresenta un'e-sistenza ("movement", come un "andare nel mondo"), e in quanto nel mondo occupa uno spazio secondo quella modalità che chiamiamo "corpo", una rappresentazione che può continuare a essere *fisionomia* dell'essere – rispondenza dell'apparire a una norma profonda – solo all'interno di quell'ordine ideale che immaginiamo procedere dalla creazione ("a carcass in God's image"). L'anima-coscienza è dunque fondamento di una "likeness... easy to take" in quanto manifesta l'oggettività assoluta dell'uomo agli occhi di Dio, che sostiene a sua volta l'interpretazione del corpo come specchio della creazione divina in funzione della vita. Tuttavia, messo fuori gioco il potere normativo della "consciousness of third parties", di un Altro assoluto costituente (Dio) come anche del mondo esterno come tale da produrre il sé in un processo differenziale, a restare è un soggetto che coincide con la sua manifestazione nella parola. Poiché esso è la sorgente di "the thing said and the thing heard", si ascolta come il qualcos'altro che si manifesta nell'enunciazione, il modo della sua presentificazione è un apparire non oggettivabile.

La problematica dell'inconoscibilità del sé, in cui è compresa quella del corpo e dell'anima come rappresentazioni della sensibilità dello stesso, è presente a Beckett già durante la scrittura di *Murphy* ove l'amore per se stesso e il contatto con sé non avvengono se non in modo obliquo: come assaporamento dell'unicità soggiacente al flusso delle forme – ma in nulla padrona di quel flusso – come un punto matematico che, pur non avendo dimensioni, si manifesta tuttavia nella costante produttività della linea<sup>467</sup>. Presente a sé solo nelle sue rappresentazioni, il soggetto in sé è inconoscibile

---

<sup>467</sup> Di certo Hume è una presenza importante nella Trilogia: "I never can catch myself at any time without a perception...[being] a bundle or a collection of different perceptions... in a perpetual flux and movement" (D. Hume, *A Treatise on Human Understanding*, London: Penguin, 1984, pp. 299-300). Nel 1938 Beckett acquista l'opera omnia di Kant (cfr. *Letters*, Vol. 1, op. cit., p. 581), ove rispetto al soggetto e all'anima si legge "In ciò che chiamiamo anima, difatti, tutto è in flusso continuo, e non vi è nulla di permanente, eccetto forse (se proprio si vuole) l'io, [...] Questo io... è la semplice forma della coscienza,... purché venga dato nell'intuizione qualcos'altro ancora, che fornisca la materia per una rappresentazione di un oggetto" (I. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. it. a cura di Giorgio Colli, Milano: Adelphi, 2004, pp. 442-445). Si confrontino le citazioni con la descrizione della zona più intima della mente di Murphy: "The third [zone], the dark, was a flux of forms, a perpetual coming together and falling asunder of forms... he was a point in the ceaseless generation and passing away of line." (S. Beckett, *Murphy*, New York, Grove Press, 2008, p. 112). Rispetto all'esistenza di un *self*, Beckett è a

come anche è incerto se un Io esista; eppure, in *Murphy*, Beckett comincia a isolare come proprio del “se ipsum” un’area di “overlap[ping]”<sup>468</sup> tra mente e corpo, avendo cura di specificare come quest’ultimo non sia da intendersi come l’organismo “up... and about”, il corpo dell’esistenza attiva, ma quel tanto che del corpo è “privy to his mind”: un corpo invisibile, se vogliamo, un’area di intersezione che è il vero luogo soggettivo, ove un impersonale “apparatus” – la mente di Murphy – primariamente “[feels] itself”, si risente, e solo successivamente “picture[s] itself”<sup>469</sup>, si rappresenta. La distinzione tra un originario *sentirsi* e un successivo ma inevitabile *rappresentarsi* diviene centrale nei *Three Novels*, mentre la mancata coincidenza dell’io con la serie delle sue rappresentazioni – compreso lo scadimento del corpo sentito come oggetto immediato al rango di strumento atto all’esistenza nel mondo – si fa struttura portante. Come Beckett ha potuto leggere anche in Schopenhauer – definito nel ’37 “one of the ones that mattered most”<sup>470</sup> – il soggetto si intuisce immediatamente anche come corpo, sebbene secondo una modalità distinta da come esso appare in quanto “rappresentazione”, pur restando impresentificabile nel pensiero:

Quello che tutto conosce, e da nessuno è conosciuto, è il soggetto. Esso è dunque che porta in sé il mondo... perché ciò che esiste, non esiste se non per il soggetto. Questo soggetto ciascuno trova in se stesso; ma tuttavia solo in quanto conosce, non in quanto è egli medesimo oggetto di conoscenza. Oggetto è già invece il suo corpo: ed è anch’esso perciò, secondo questo modo di vedere, chiamato *rappresentazione*... Ma il soggetto, il conoscente, non mai conosciuto, non sta anch’esso in quelle forme, dalle quali appunto viene invece già sempre presupposto<sup>471</sup>.

---

metà strada tra le due posizioni: “Gautama, prima che le parole gli venissero a mancare, diceva che ci si sbaglia ad affermare che l’io esiste, ma che ci si sbaglia anche affermando che non esiste” (*Disiecta*, op. cit., p. 207). Ad ogni modo, l’idea che l’io si manifesti obliquamente nel flusso delle sue rappresentazioni e sia indissociabile da esse, diverrà fondamentale nella Trilogia.

<sup>468</sup> S. Beckett, *Murphy*, New York: Grove Press, 2008, p. 109.

<sup>469</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>470</sup> *Letters*, Vol. 1, op. cit., p. 550, e J. Knowlson, *Damned to Fame: the life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury, 1996, pp 226 e 268.

<sup>471</sup> A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari: Laterza, 2008, p. 27, corsivo aggiunto.

L'unico oggetto di fronte al quale l'io non sta completamente è l'io stesso. Esso non fa parte del mondo, perché è il punto dal quale il mondo sorge:

I like to think I occupy the centre, but nothing is less certain. In a sense I would be better off at the circumference, since my eyes are always fixed in the same direction. But I am certainly not at the circumference. (U 295)

Come si vede, Beckett insiste sulla sostituzione di “io” a “Dio”, riservando al sé la nota metafora di centro e circonferenza, come se il potere normativo dell'idea di una divinità fosse stato sostituito dal riguardarsi dell'io, dal problema di un'autotestimonianza soggettiva. Ma che l'Innominabile beckettiano sappia per certo di non essere situato alla circonferenza e di avere gli occhi sempre fissi in una direzione, avanti a sé, traduce in metafora spaziale il suo non far parte della serie dei suoi oggetti eventuali, l'intima impossibilità di comparire di fronte a sé. Allo stesso tempo, l'Innominabile si qualifica qui come il punto da cui sorge un campo visivo: e, com'è noto, l'occhio non può riguardare se stesso. Il sé non compare *nel mondo*, ma è quello stesso mondo in quanto posto in un certo modo e non diversamente: per questo l'io può esserne detto il *limite*, il punto inesteso e indescrivibile da cui la realtà sorge e tuttavia presente a sé solo nella forma della realtà – o del tessuto romanzesco – ad esso correlati:

What I say, what I shall say, if I can, *relates* to the place where I am, to me who am there, in spite of my inability to think of these, or to speak of them (U 302, c.a.)

To speak for example of the times when [...] I would be lost in the eye of a needle, I am so hard and contracted? (MD, 225)<sup>472</sup>

---

<sup>472</sup> S. Beckett, *Malone Dies*, in *Three Novels*, New York: The Grove Press, 2006. D'ora in avanti MD.



La *relazione* tra il discorso e la sua fonte costituisce la fragile modalità della manifestazione soggettiva. Tutte le parole che sorgono da quell’“I”, contratto come un punto matematico, lo testimoniano senza poterlo oggettivare. Come il punto, sebbene invisibile in sé, è sempre presupposto dall’incessante “generation and passing away of line”<sup>473</sup>, l’inoggettivabile presenza è manifestata dal mondo che essa crea pur restando l’unico dato a non poter comparire come un oggetto di quel mondo: “as if I were the only one in the world, whereas I’m the only one absent from it” (U 401), assente dal dire come contenuto (in)dicibile, assente dalla scrittura come presenza fisica a priori scritta, assente come infirmità e singolarità del sentirsi dalla spazializzazione del sé propria del “corpo” organizzato.

La stesura della Trilogia, con *Molloy*, ha inizio mentre Beckett sta ancora lavorando a *Mercier et Camier*, il romanzo in cui egli ha affrontato il “problema del testimone”<sup>474</sup>, quella “prima persona” che è con i due protagonisti fin dall’inizio ma che compare solo narrando il viaggio *di altri*. Dalla radicalizzazione di quella preoccupazione fondamentale della scrittura romanzesca e dall’introiezione del tema della “testimonianza” come percezione dello iato tra la natura “non pronominale”<sup>475</sup> del sé e la sua maschera di prima persona, nasce l’opera che esplora con straordinario coraggio la relazione tra presenza e linguaggio. Nella prima Trilogia l’atto narrativo *attesta* l’inoggettivabile presenza dalla quale esso sorge e il narratore è presente a sé solo in una riflessività obliqua; non si contempla – poiché non sta dinanzi a sé come un oggetto – ma si coglie sorprendendosi, per così dire, nell’atto di fare qualcos’altro, di elaborare la realtà a esso legata. Il dire e il pensare possono solo *indicare* i contorni della grande assenza che li plasma, quell’“io” che costituisce il limite asintotico della descrizione e compare trasversalmente nel linguaggio come sua matrice assente. Il soggetto, dunque, “non si può *dire*, ma *mostra sé*”<sup>476</sup> o, nelle parole di Beckett, “Of myself I could never tell” ma solo “to *show* myself, on the point of vanishing” (MD195, c. a.): la sola

---

<sup>473</sup> S. Beckett, *Murphy*, op cit., p. 112.

<sup>474</sup> “Ti serve un testimone e ti serve la prima persona, è questo il problema vero? Potrebbe esserti d’aiuto uno dei miei primi libri, *Mercier et Camier*. Ho avuto un problema simile lì”. Intervista con Samuel Beckett di Lawrence Shainberg, in *Un mestiere chiamato desiderio: interviste sull’arte del teatro*, Roma: Minimum Fax, 1999, p. 55.

<sup>475</sup> *Un mestiere chiamato desiderio: interviste sull’arte del teatro*, op. cit., p. 54.

<sup>476</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino: Einaudi, 1964, p. 63.

operazione praticabile è una manifestazione implicita nella forma del “telling” e nello scarto tra il dire e il suo oggetto.

Nella prima Trilogia, dunque, Beckett tematizza l’indicibilità e l’impensabilità del soggetto, sapendo che nel tentativo di dire l’“io” “I shall have to speak of things of which I cannot speak” (U 291), dal momento che il punto sorgivo del mondo fatto di linguaggio vi compare come l’impensabile e l’indicibile, come “I who am here, who cannot speak, cannot think... cannot in relation to me who am here, to here where I am” (U 301). I *Three Novels* prendono direttamente in carico *l’obliquità del linguaggio alla soggettività*, il fatto che, poiché dire il soggetto è impossibile e l’“io” si mostra ma non si descrive, l’istanza riflessiva, che per il *cogito* era diretta, si trasforma in un coglimento trasversale:

For it is difficult to speak, even any old rubbish, and at the same time focus one’s attention on another point, where one’s true interest lies, [...] Would it not be better if I were simply to keep on saying babababa, for example, while waiting to ascertain the true function of this venerable organ? (U 308)

L’io è sempre sospeso tra il dire e l’udirsi dire, abita il linguaggio poiché è la forma del mondo ma non è nel mondo, è “un bordo, un orlo, un taglio... una specie di matrice logica della forma”<sup>477</sup>. Con gesto iperbolico, Beckett trasforma l’impossibilità a descriversi e la necessità di cogliersi nel dire d’altro – parlare e udirsi con l’orecchio rivolto altrove – in un ironico e desolato balbettio, i cui contenuti sono indifferenti perché segnalano in modo equivalente un’imprescindibile assenza. Così *The Unnamable* indica che i due precedenti romanzi devono essere ascoltati obliquamente, perché l’“unthinkable unspeakable” antenato (U 335) da cui tutti i personaggi sorgono è il limite del tessuto romanzesco e si mostra in esso senza essere un contenuto dell’enunciazione:

---

<sup>477</sup> N. Fusini, *B & B: Beckett e Bacon*, Milano: Grazanti, 1994, p. 41.

What I say, what I may say, on this subject, the subject of me and my abode, has already been said since, having always been here, I am here still. (U 302)

Tutto ciò che l'innominabile ha detto (le storie dei due precedenti romanzi) e potrà ancora dire, quantunque abbia l'apparenza di avere altro tema, è sempre dicitura obliqua di "this subject". Tutte le elaborazioni in una storia romanzata – che assume come suo tratto precipuo il movimento – non costituiscono che equipollenti versioni della stessa operazione fallimentare rispetto all'immobile presenza che le ha generate, e che pertanto si dice tautologicamente solo dichiarandosi statica, matrice automaticamente assente da ogni *quest*. Allo stesso tempo, "the subject of me and my abode" si riferisce a un dimorare incarnato – non oggettivabile, a differenza del corpocosa – che implica un intendimento della soggettività che costringe a rivedere ogni semplicistico ritratto di un Samuel Beckett *tout court* dualista. E' un soggetto che il dire localizza come assoluta e inesplícitabile deissi, come "this subject" e "here", termini che additano qualcosa al di fuori il linguaggio, puntando a una presenza che nella lingua non appare se non come una lacuna, pur essendone la fonte. Il "self" si ascolta *oltre* il proprio discorso: "it's myself I hear, howling behind my dissertation" (U 314), sospeso tra una prolusione che non può mai averlo a oggetto, ma il cui esercizio ne è l'unica manifestazione, e un lamento disarticolato che è il suo puro risentirsi, ingiunzione a sé che non ha oggettivazione linguistica.

Estromettendo la serie degli espedienti narrativi tradizionali e riducendo l'io al suo monologare, Beckett deve affrontare la questione della soggettività e della sua manifestazione nella parola anche come problema della singolarità assoluta che, enunciandosi, si rovescia gioco-forza nel "noi" umano dell'umanità-Mahood. Manifestandosi nel linguaggio e divenendo *soggetto di enunciazione*, ogni "io" prende in carico tutto il linguaggio e, con esso, la pluralità umana:

things ... they have crammed me full of to prevent me from saying who I am, ... Not to be able to open my mouth without proclaiming them, and our fellowship, that's what they imagine they'll have me reduced to (U 324)

Nel momento in cui il soggetto si dice, non solo è presente in modo tutto velato e inesplicitabile nel discorso perché ne è la matrice assente. Ma anche perché il linguaggio lo aliena sistematicamente e “nel momento in cui vogliamo dire *chi* uno è [...] ci troviamo impelagati in una descrizione di qualità che egli condivide con gli altri suoi simili; cominciamo a descrivere un tipo o “carattere” nel vecchio significato della parola, col risultato che la sua unicità specifica ci sfugge”<sup>478</sup>. L’unica identità che può materializzarsi in una struttura narrativa è quella di un sé-personaggio, che riconduce l’identità individuale a ciò che essa ha di *identico* con tutti gli altri uomini, come esemplarmente accade nella scrittura romanzesca. Poiché il romanzo dà conto dell’identità attraverso la connessione della vita in una storia, l’io che diventa personaggio passa per la ripetibilità umana e, nel momento in cui tenta di dirsi, quel “se ipsum” ricercato in *Murphy* diviene un “se idem”, identico agli altri, obliterato nella sua singolarità dal suo stesso dirsi. Così, l’unica cosa che a Malone riesce bene, sulla via che (non) porta a se stesso, è essere un altro: “If this continues it is myself I shall lose and the thousand ways that lead there [...] And on the threshold of being no more I succeed in being another. Very pretty” (MD, 194). L’individualità è ciò che per definizione è incompatibile con la ripetibilità:

[de l’individu] nous soulignons... deux traits négatifs.. à savoir qu’il soit non répétable et de plus indivisible sans altération; *ces negations nous ramènent en effet du côté de l’ineffable [...]* La visée individualisante commence là où s’arrêtent *classification et predication*, mais prend appui sur ces operations.<sup>479</sup>

Rispetto all’individuo la predicazione è in sé scadimento nella replicabilità e nella condivisione. Tuttavia, solo tramite il ribaltamento della singolarità assoluta nella similarità – dell’*ipse* nell’*idem* secondo la formulazione di P. Ricoeur – l’individuo accede alla parola. Pensando al caso Molloy, o “dell’identità molle”, Jacques Moran confessa:

<sup>478</sup> H. Arendt, *Vita Activa*, Milano: Bompiani, 1964, p. 192.

<sup>479</sup> Paul Ricoeur, *Soi même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990, p. 40, corsivi aggiunti.

“The kernel of the affair I continued to shirk” (MO, 98)<sup>480</sup>. Il “kernel” soggettivo non può che essere evitato, costeggiato dal proprio “rendiconto”, perché effettivamente indicibile: ogni scrittura su di esso si trasforma in pre-testo, nella verbosità di un preludio che non perviene mai a dire ciò che deve:

All is pretext, Sapo and the birds, Moll..., pretexts for not coming to the point, the abandoning, the raising of the arms and going down, without further splash, even though it may annoy the bathers (MD 276)

L’annegamento richiama il tema, presente in tutta la Trilogia, della nascita nel linguaggio mai compiuta: l’“io” è il feto che non può staccarsi dalla madre, ovvero comparire di fronte colui/colei che *si concepisce*, ma continua ad abitar-si in un’eterna gestazione. L’annegamento vale come un riassorbimento nel grembo-mente e un ritorno al silenzio presoggettivo. L’etichetta di “pretesto” che Beckett assegna a ogni elaborazione verbale che abbia per tema il suo “subject” ci riporta alla necessità che il flusso del discorso sia il solo modo dell’apparire di un *subjectum* formale che vi si mostra senza potersi descrivere<sup>481</sup>. Poiché la scrittura “pretestuosa”, che fa proseguire il discorso a partire da argomenti occasionali, diviene il solo modo di mostrare ciò che non può essere detto altrimenti, il soggetto è “a subject of conversation” (U 380), la cui unica consistenza è l’espressione trasversale in un pro-logo che sempre lo manca.

---

<sup>480</sup> S. Beckett, *Molloy*, in *Three Novels*, New York: The Grove Press, 2006. D’ora in avanti designato con MO.

<sup>481</sup> Escludiamo l’azione come modo di manifestazione del soggetto. Tuttavia, la Trilogia può essere considerata come atto enunciativo, *speech act*, che performa il soggetto grazie al *flatus vocis* che ravviva i caratteri della scrittura. G. Frasca definisce l’*Innommable* una “partitura in prosa vocalizzabile”, testo-limite che fa sconfinare scrittura e lettura in una *esecuzione* linguistica che richiede il lettore per incarnarsi. (*La lettera che muore: la letteratura nel “reticolo” mediale*, Roma: Meltemi, 2005, p. 255).

## 4.2. La Trilogia e la soggettività narrativa

*Vous voulez que j'aille d'A à B je ne peux pas  
Je ne peux pas sortir je suis dans un pays sans traces*

*Six poems*

La forma romanzesca si era tradizionalmente proposta quale esplorazione della variabilità entro cui, attraverso le trasformazioni, il personaggio si reperiva come identico nel tempo e nello spazio. Il romanzo modernista aveva delegittimato la validità dell'intreccio e del confronto temporale tra i mutamenti psicologici come strumenti di rappresentazione dell'identità<sup>482</sup>: concentrandosi esclusivamente sui modi in cui il romanzo (non) può narrare l'io (*Moran*, il narratore di *Molloy*, è anagramma di *Roman*) Beckett crea un nuovo tipo di personaggio, il "narratore/narrato"<sup>483</sup>, un soggetto intimamente duale giacché l'io narrante non può mai concidere con l'io narrato. Pertanto, possiamo affermare che la Trilogia esplori lo scacco dell'autobiografismo, in quanto – delegittimata la validità della configurazione della vita in una storia – il sé si trova a presentificarsi nel suo nudo, estemporaneo e *disconnesso* discorrere. Secondo A. Kennedy, la narrazione in prima persona, mantenuta in tutti e tre i romanzi, "has been used... to mime an autobiographical tone"<sup>484</sup>, ossia la forma in cui la nozione narrativista dell'identità si è esemplarmente espressa. Tenuta ferma l'obliquità dell'io al suo discorso (che abbiamo mostrato poggiare sulla distinzione tra *mostrare* e *descrivere*), il soggetto è "in his own story" (U 413), quantunque vi figuri, implica Beckett, come il grande assente, colui che con la storia che elabora non riesce mai a collimare:

All the stories I've told myself, clinging to the putrid mucus, and swelling,  
swelling, saying, Got it at last, my legend... No, the answer is no, I shall  
never get born and therefore never get dead... And if I tell of me and of

---

<sup>482</sup> Per un'analisi del problema identitario nel romanzo modernista si veda. P. Ricoeur, *Soi même comme un autre*, op. cit., pp. 177-178.

<sup>483</sup> R. Begam, *Samuel Beckett and the End of Modernity*, Stanford: Stanford University Press: 1996, p. 99.

<sup>484</sup> A. K. Kennedy, *Samuel Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 118.

that other who is my little one, it is always for ... want of a homuncule, I can't stop. (MD 225)

Nelle storie narrate il soggetto beckettiano cerca la propria leggenda invano. Ciò che lo spinge a inventarle è il desiderio e la mancanza di un omuncolo, di una rappresentazione del sé corporea e storica, le due forme “in which the unchanging seeks relief from its formlessness” (MD 197). L’omuncolo – *imago* corporea dell’Io<sup>485</sup> – è la rappresentazione con cui un sé, creandosi letterariamente, si figura nello spazio e nel mondo degli uomini, mentre la storia narrata è la rappresentazione con cui l’identità si reperisce nel tempo, per mezzo della struttura a intreccio e delle categorie di “valore, scopo e significato”<sup>486</sup>, che capovolgono l’accidentalità in necessità, meccanismo che Beckett problematizzava già in *Murphy* con il riferimento all’oroscopo. È solo trasferendo l’elaborazione del proprio “rendiconto” “to this atmosphere, how shall I say, of *finality* without end” (MO 110, corsivo aggiunto), un’atmosfera teleologica, che la soggettività, secondo una nozione narrativista, perviene all’intendimento della vita come connessione significativa, “in cui ogni momento che viene ricordato possiede un proprio valore, ed ha... una relazione con il senso della totalità”<sup>487</sup>. Tuttavia, le storie dell’io sottendono (e manifestano) un’enigmatica relazione al corpo, quell’enigmatico “unthinkable ancestor” (U 353) la cui nuda realtà fisica l’io narrante si sobbarca ricercandone l’interpretabilità nel discorso: parola e corpo si presuppongono a vicenda. Ma mentre nelle storie narrate l’io si dà sempre come personaggio, ovvero sotto le spoglie del noi/Mahood, il corpo e la voce sono attestazione della sua unicità. E’ dunque l’area d’incommensurabilità tra storia narrata e corpo che Beckett esplora, portando a conflagrare una nozione narrativista dell’identità con il limite dell’ipseità inattingibile rappresentata dalla “matrice” corporea del personaggio, simbolizzata nella

---

<sup>485</sup> Cfr. S.Freud: “Volendo cercare una analogia anatomica [per l’Io] la cosa migliore è identificarlo con l’“homunculus” del cervello degli anatomici”, “L’Io e l’Es”, in *Opere*, Vol. IX, Torino: Boringhieri, 1977, pp. 488-489. Chiaramente, Beckett allude anche alla creazione artificiale dell’“omettino ben garbato e graziosamente formato [che] si fa voce, si fa linguaggio” del *Faust* goethiano (Milano: Fetrinelli, 2003, p. 401); ma probabilmente soprattutto – data la metafora del concepimento che sostiene la Trilogia – all’homunculus di L. Sterne, lo spermatozoo antropomorfo.

<sup>486</sup> W. Dilthey, *Critica della ragione storica*, Torino: Einaudi, 1954, p. 306

<sup>487</sup> *Ivi*, p. 304.

Trilogia come la madre, il “keeper” o la casa cui esso fa ritorno. In *Molloy*, è dopo l’enigmatica frase “I had arrived” (MO 90), senza dubbio riferita al viaggio verso la madre (“I was on my way to mother”, MO 90), che si attua la dissociazione dell’io narrante dalla sua maschera (“Molloy could stay, where he happened to be”, MO 91), come a indicare un temporaneo ritorno dell’io narrante all’io narrato, il soggetto-dimora: il corpo dello scrittore.

Per Beckett, l’atto configurante in sé è privo di validità, perché poggia su una più generale falsità del paradigma teleologico:

my life history... [is] one of Mahood’s favourite tricks, to produce ostensibly independent testimony of my historical existence. The instalment over, all joined in a hymn, Safe in the arms of Jesus, for example, or, Jesus lover of my soul, let me to thy bosom fly, for example. (U 318-319)

L’elaborazione storica dell’esistenza viene paragonata a una narrazione seriale, riposante sulla significatività dei singoli episodi, che giustifica la selezione narrativa. Eppure il valore viene attribuito agli stessi e la selezione effettuata quasi “in a backwash”<sup>488</sup>, come scrive Beckett, in un movimento di reflusso a partire dalla destinazione finale: qui la salvezza, forma della perfezione del sé, che in quanto meta presupposta fonda la rappresentabilità della vita come viaggio teleologicamente e crono-logicamente ordinabile. Come Beckett ha scritto nei *Texts for Nothing*: “If I said, There’s a way out there, there’s a way out somewhere, the rest would come”<sup>489</sup>. La possibilità di una meta significativa come un’uscita finale dall’esistenza (“way out”) sostiene quasi sillogisticamente la plausibilità della rappresentazione della storia personale come viaggio compiuto su una strada (“way”), un andare finalisticamente ordinato. Ma questo, come Beckett notava già agli inizi della sua carriera, non è che “a

---

<sup>488</sup> S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, New York: Grove Press, 1992, p. 119.

<sup>489</sup> S. Beckett, “Texts for Nothing”, n. 9, *The Complete Short Prose*, New York, Grove Press, 2006, p. 136.



distillation of Euclid and Perrault”<sup>490</sup>, un misto di fiaba infantile e di rappresentabilità matematica di cui l’esistenza manca.

Soprattutto, però, la Trilogia insiste sull’assenza di continuità tra i cambiamenti dell’io in base alla quale una storia poteva essere costruita: “can that be called a life which vanishes when the subject is changed?” (U 353). La memoria volontaria con la quale l’io stabilisce la propria permanenza è per Beckett “the plagiarism of oneself”:

When the sleeper awakes, this emissary of his habit assures him that his ‘personality’ has not disappeared with his fatigue. It is possible (for those that take interest in such speculations) to consider the resurrection of the soul as a final piece of impertinence from the same source.<sup>491</sup>

Beckett pone qui l’equazione tra memoria, anima – di cui la prima era tradizionalmente considerata una facoltà – e continuità dell’io, indicando nella pretesa essenzialità del soggetto, presupposto della sua rimemorabilità, un puerile desiderio di concepire il sé come un’entità sostanziale e permanente. Al di fuori della cornice teleologica, dunque, la presentificazione dell’io nella sua storia – pur unico mezzo della sua obliqua comparsa – non è, in sé, che edificazione di una ‘personality’, creazione di sé come personaggio:

And yet I write about myself with the same pencil and in the same exercise-book as about him. It is because it is no longer I [...]. It is right that *he* should have his little *chronicle*, his *memories*, his *reasons*, and *be able to recognize the good in the bad, the bad in the worst*, and so grow old all down the unchanging days and die one day like any other day, only shorter. (MD 207-208)

Notiamo con quale micidiale ironia Beckett decostruisca le categorie di valore, scopo e significato alla base della selezione e della connessione delle esperienze vissute propria

---

<sup>490</sup> S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, op. cit., p. 120.

<sup>491</sup> S. Beckett, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London: Calder, 1999, p. 33.

dell'autobiografia. Al contrario, i giorni per lui sono “unchanging” e la morte è un giorno come ogni altro: la storia dell'io è una finzione che manca il reale, un “automatismo estetizzato”<sup>492</sup> o dispositivo logico-linguistico che attribuisce all'esistenza un'intelligibilità di cui essa fondamentalmente manca. La narrazione di sé in una storia è sempre storia di una “persona” linguistica (“him”) perché, nell'esteriorizzarsi, il *chi* dell'istanza riflessiva si aliena nella serie di attributi comuni che lo rappresentano come *colui/colei di cui* si parla, la “terza persona” che scaturisce dal ripiegamento soggettivo dell'io che si dice: “Si la personne est ce dont on parle, il est admis que l'on parle...[d'un] tiers”<sup>493</sup>. Beckett esplorerà diffusamente la triangolazione io-tu-egli in *Company*, avendo cura di mantenere separate le tre istanze e mostrare come la soggettività sia effettivamente nel baricentro silenzioso. Ma sarà in *Not I* che egli tornerà a puntualizzare l'impossibilità di rappresentare il sé in una storia di vita prescindendo dalla “terza persona”: ogni tentativo di Mouth fallisce quando il pronome “she” si insinua subdolamente nel suo racconto, imponendole la necessità di ricominciare ogni volta la sua “chronicle”. La dialettica di identità propria e identicità, di *selfhood* e *sameness*, è implicitamente contenuta nella nozione di personaggio, che, soprattutto nell'autobiografia, corrisponde alla serie di predicati che trasformano l'unicità ineffabile dell'individuo nella serie di predicati intelligibili agli altri uomini:

that's an idea, yet another, mutilate, mutilate, and perhaps some day, fifteen generations hence, you'll succeed in beginning to look like yourself, among the passers-by. In the meantime it's Mahood, this caricature is he. (U 315)

Al posto dell'io sorge sempre la sua caricatura nei panni di Mahood, sotto le spoglie degli attributi umani nei quali esso si rappresenta. Anzi, come nota P. Ricoeur, l'identità narrativamente intesa implica a un livello così intimo il ribaltamento dell'io nel noi da poter essere antonomasticamente definita “identité du personnage”<sup>494</sup>. Eppure,

---

<sup>492</sup> S. Beckett, *La pittura dei Van Velde o “Le monde et le pantalon”*, in *Disiecta*, op. cit., p. 176.

<sup>493</sup> P. Ricoeur, *Soi même comme un autre*, op. cit., p. 45.

<sup>494</sup> *Ivi*, pp. 167-168.

l'alienazione predicativa dell'io in una terza persona che incarna gli attributi del genere umano ("Mahood") resta l'unico modo in cui l'impensabile può manifestarsi nella parola:

Her lips in particular repelled him, those *selfsame* lips, or so little changed as to make no matter, that some months later he was to suck with grunts of pleasure (MD 262, corsivo aggiunto)

Le labbra di Moll, figura dello scrittore in quanto "keeper" di Macmann, colei o colui che ne ospita o ne cura l'incarnazione, enunciano il "self" sotto la forma del "same", traducono l'individualità in ciò che è comune a tutti, processo che prende forma nella relazione dell'io a sé come l'ennesimo *altro*, "yet another"<sup>495</sup>.

Data l'alienazione costitutiva che accompagna la predicazione del soggetto, il solo modo per lasciare apparire l'io – sempre come vuoto – è la dimostrazione del fallimento della serie delle sue identificazioni fallaci: "First I'll say what I am not" (U 326). L'unico dato che si può predicarne è la non coincidenza con Mahood, con il resto degli uomini, e l'indicazione del sé come il punto limite in cui l'identità viene a mancare. Così nei *Three Novels* l'unica figura del soggetto è "le non-sujet"<sup>496</sup>: l'io che dice ciò che non è, privandosi progressivamente del soccorso degli attributi che condivide con gli altri uomini, si indica come il punto di rottura dell'identità-*idem*, come un "néant d'identité"<sup>497</sup> o il grande assente dalle sue storie "personali". Così Malone, giunto alla "conclusion [nel senso di: abbandono] of the whole sorry business, I mean the business of Malone (since that is what I am called now) and of the other" (MD 222) sente sopraggiungere al limite della storia, con la sparizione delle due identità-personaggio con le quali l'indicibile "kernel" (MO, 98) accede alla rappresentazione, l'"unutterable...absence" che è il mancare di ogni rappresentazione. Il venir meno del personaggio è l'unica possibilità di mostrare il soggetto-mancanza nel racconto in cui

---

<sup>495</sup> S. Beckett, "Endgame", *Dramatic Works*, New York: Grove Centenary Edition, Vol. III, 2006, p. 135.

<sup>496</sup> P. Ricoeur, *Soi même come un autre*, op. cit., p. 196

<sup>497</sup> *Ivi*, p. 196.

esso dovrebbe presentificarsi, dove esso in realtà è nel linguaggio ma al limite del silenzio:

Les récits qui racontent la dissolution du soi peuvent être tenus pour des récits interprétatifs à l'égard de ce qu'on pourrait appeler une *apophatique du soi* [...] Seule est ... praticable la mise en échec d'une suite indéfinie de tentatives d'identification, lesquelles sont la matière de ces récits à valeur interprétative au regard du retrait du soi<sup>498</sup>.

Il lento affievolirsi dell'io narrato, rappresentato come la degenerazione progressiva che fin dall'inizio affligge tutti i personaggi della Trilogia, diventa effettivamente una figura del soggetto, che va ormai inteso come la diade "emergence/disappearance"<sup>499</sup> ove il significante può solo indicare il silenzio come autentico luogo soggettivo. Dunque, Beckett costringe a un percorso circolare l'elaborazione narrativa del sé, piegandola a tornare alla fonte dell'elaborazione. Così, nella Trilogia, dal metaromanzo *Molloy*, che porta al limite il paradigma teleologico e l'istanza autoriflessiva, attraverso *Malone Dies*, che esamina più da vicino l'ancoraggio delle storie al corpo morente, fino a *The Unnamable*, in cui il problema del soggetto non presentificabile nel linguaggio viene affrontato in modo più possibile diretto, l'intera serie inficia progressivamente la pretesa di dire l'Io e i mezzi con cui il soggetto si è reso presente come "personaggio" con una coincidenza aproblematica. Parallelamente dunque i *Three Novels* rivelano il loro valore di riflessione sulle ragioni profonde del romanzo europeo se considerato in relazione alla sua nascita parallela all'individualismo moderno. Ma invocando il ruolo ineluttabile del corpo come sofferto ancoraggio terrestre dell'impresentificabile sé, e mostrando anche l'io scrivente come parte del paradigma di soggettivazione per peripezia che nel romanzo si era espresso, Beckett introduce nel romanzo l'anti-corpo più pericoloso: quello che rompe l'illusione.

---

<sup>498</sup> P. Ricoeur, *Soi même come un autre*, op. cit., p. 197, corsivo aggiunto.

<sup>499</sup> Régis Durand, "On Aphanisis: A Note on the Dramaturgy of the Subject in Narrative Analysis", *MLN*, Vol. 98, No. 5, (Dec., 1983), pp. 860-870, p. 863.

#### 4. 3. La relazione delle storie al corpo

Tradizionalmente, tanto la “voce” narrante autobiografica che si rappresenta come personaggio quanto l’io della meditazione filosofica, entrambi evocati dalla Trilogia, si trovano disancorati e depersonalizzati nel discorso di una “mente” (totalità di proprietà psichiche attribuibili a chiunque). Al contrario, l’innominabile “io” beckettiano è imposto a sé, oltre che dalla parola, dal patire fisico, che individua il corpo da cui sorge la Voce come l’inalienabile “*qui* [del suo] dolore”<sup>500</sup>. A misura che le storie falliscono, l’ignoto nucleo dal quale provengono gradualmente si risente:

They never suffered my pains, their pains are nothing, compared to mine, a mere tittle of mine, the tittle I thought I could put from me, in order to witness it. (U 303-304)

Nella scrittura un sé si testimonia senza potersi dire; la sofferenza che l’Innomminabile attribuisce al personaggio è diversa per essenza da quella del suo “unthinkable ancestor” (U 353): mentre la prima è alienazione del sentire nella “riproduzione della vita psichica altrui”<sup>501</sup>, la seconda è donata a sé in un’immediatezza non linguistica, la quale tuttavia non accede all’espressione se non per mezzo della testimonianza estraniante. In quanto distanziamento dal corpo, la traduzione del sé nell’“egli”, che costituisce la persona narrativa, rappresenta dunque anche un sollievo. Cionondimeno il conforto è destinato a terminare e, alla fine della storia, l’io di linguaggio fa ritorno in un “luogo” in cui è inesorabilmente ingiunto a sé:

---

<sup>500</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, Napoli: Cronopio, 2004, p. 68.

<sup>501</sup> W. Dilthey, *Critica della ragione storica*, Einaudi, 1954, p. 323. cfr. anche P. Ricoeur: “cette double ascription a *quelqu’un* et à *n’importe qui d’autre* est ce qui permet de former le concept d’esprit (*mind*), c’est-à-dire le répertoire de prédicats psychiques attribuables à chacun.” (*Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 52).

I had forgotten who I was and spoken of myself as I would have of another, [...] I vanish happy in that alien light... then the anguish of return... you must return, I won't say where, to absence perhaps, you must return, that's all I know, it's misery to stay, misery to go. (MO 42)

La serie delle risorse romanzesche e l'assunzione della maschera alienante che fa del personaggio un Macmann o un *chiunque*, s'infrangono contro un limite non trascendibile che è la presenza di colui che si concepisce in quell'ancoraggio terrestre che è "the body... as the ambiguous site of subjectivity"<sup>502</sup>. Beckett rappresenta l'io-personaggio come sempre coinvolto in una relazione al corpo fisico in cui è generato, romanzescamente rappresentata come gestazione materna (secondo la metafora del "concepir-si"), come rapporto sessuale, cura infermieristica, o scontro violento. Così all'io-personaggio balenano visioni del corpo al quale è legato:

In the beginning, but it was in the beginning, I used to see an old woman, then for a time an old yellow arm, then for a time an old yellow hand. But these were no more than agents of a consortium. (MD 253)

Il braccio e la mano sono quelli dell'io che scrive, punto-limite della "earnestness" (MD 195, 180) di un sé che si rappresenta, sebbene dire dell'io che scrive, pur essendo l'unica verità, introduca un pericoloso antigene nel romanzo, tale da distruggere ogni illusione artistica. Con lo svanire delle storie – in *Molloy*, con la dipartita del figlio – questa presenza materiale torna a emergere:

The day seemed very long. I missed my son!... I ate several times. I took advantage of being alone at last.... to masturbate... I circled the shelter several times, thinking the exercise would benefit my knee... a great

---

<sup>502</sup> Stanton B. Garner, "Still living flesh': Beckett, Merleau-Ponty, and the Phenomenological Body", *Theatre Journal*, Vol. 45, No 4, (Dec. 1993), p. 447.

weariness seized hold of my leg, a heaviness rather and I had to stop. (MO 145)

Come si nota il risveglio dalla *trance* creativa è accompagnato o causato dalla ripresa delle attività corporee (“ate”, “masturbate”, “exercise”) e dal risentirsi del corpo:

a fulgurating pain went through my knee. This then was the explanation of my sudden awakening. The sensation could indeed well be compared to that of a blow...Waking again towards dawn, this time in consequence of a natural need, ad with a mild erection... I was unable to get up. (MO 139)

E' il dolore che risveglia il soggetto dell'enunciazione, momentaneamente estraniato nel personaggio, all'inalienabilità del proprio sé proclamata dal corpo. Mentre la rappresentazione costituisce un sollievo proprio in virtù del suo concedere un momentaneo oblio della propria esistenza, il fallimento delle storie fa emergere come l'io reale sia invece inchiodato alla sua presenza materiale: “My stories are all in vain, deep down... I never doubted... that I was alive and breathing in and out the air of the earth” (MD 234). La terra è qui, come in tutta la Trilogia “plus et autre chose qu'un planète: c'est le nom mythique de notre ancrage corporel dans le monde”.<sup>503</sup> Al di là o al di sotto delle storie, l'Innominabile è “riveted” (U 354), fissato alla carne e alla Terra in una Passione senza fine; Worm, è “rooted, that's bonds if you like, the earth would have to quake” (U 364) perché esso possa scomparire. I viaggi dell'anima incontro all'io-personaggio scoprono il brusco termine dell'ancoraggio corporeo come “the end of [the soul's] elastic” (MO 11). Parimenti, la casa di Lousse, colei/colui che ospita e cura l'io-personaggio Molloy, è “fixed” (MO 51) come una gabbia: l'io narrato (il personaggio) riconosce che la storia è ancorata alla casa-corpo che maternamente lo alleva. Dunque, lo svanire delle storie è sempre “the running to earth” (MO 136): un ritorno a terra nel corpo-carcassa come limite contro cui le identificazioni alienanti si

---

<sup>503</sup> P. Ricoeur, *Soi même comme un autre*, op. cit., p. 178.

infrangono. Mentre nella costruzione della soggettività come connessione di vita è messa in primo piano la *sameness* umana dell'individuo, “la possession du corps par quelqu'un ... pose l'énigme d'une propriété non transferable... le témoignage le plus massif en faveur de l'irréductibilité de l'ipseité à la mêmeté”<sup>504</sup>. Dunque, con un movimento esattamente contrario rispetto all'autobiografia, che è possibile proprio in quanto ribalta l'inalienabile singolarità incarnata nella neutralità accomunante del linguaggio, Beckett mette in luce come quella neutralizzazione trovi il suo limite nell'ancoraggio al corpo-gabbia nella cui “materia oscura”<sup>505</sup> o “nourishing murk” (MD 225) “the subject” (U 353) si concepisce ed è condannato ad essere.

Il soggetto “asservito al linguaggio”<sup>506</sup>, come è il soggetto della scrittura, ha “nel mondo le proprie radici” (cfr. “rooted” U 364) e “vi si trova come individuo”, anzi “è appunto un individuo per questa speciale relazione con un corpo”<sup>507</sup>. Il corpo dell'intuizione individuale, puro risentirsi, è cosa distinta dal corpo come oggetto linguisticamente e ideologicamente mediato. Come il soggetto dell'enunciazione è individuato dalla fissazione del pronome deittico “io” al suo corpo, ma non può riferire di sé e del mondo se non assumendo su di sé tutto il linguaggio e dunque la pluralità umana (“noi”), così non può in alcun modo dire della sua presenza materiale *se non riferendola tramite la mediazione linguistica umana e come cosa tra le cose*. Perciò, ferma restando la distinzione tra un corpo di rappresentazione e un indicibile risentirsi, il viaggio verso il punto in cui l'io si concepisce è anche una graduale esclusione della mappatura corporea acquisita attraverso il linguaggio: ritorno dell'Io fittizio (che si muove con il corpo-bicicletta, rappresentazione del corpo-cosa) alla sorgente informe alla quale la storia è ancorata. Le storie dell'Io sono racconti di una nascita impossibile sullo sfondo di una presenza carnale senza nome:

---

<sup>504</sup> P. Ricoeur, *Soi même comme un autre*, op. cit., pp. 51 e 155.

<sup>505</sup> A. Badiou, *Beckett: L'inevitabile desiderio*, Genova: Il Nuovo Melangolo, 2008, p. 29.

<sup>506</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>507</sup> A. Schopenhauer, *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, Bari: Laterza, 2008, pp. 125 e 130. Per una più dettagliata discussione dell'importanza di Schopenhauer nella , si veda J.D. O'Hara, “Where there's a Will There's a Way Out: Beckett and Schopenhauer”, *College Literature*, n. 3 (1981: Fall), pp. 249-270.



My knees are enormous, I have just caught a glimpse of them, when I got up for a second. My two legs are stiff as a life-sentence and yet sometimes I get up. What can you expect? Thus from time to time I shall recall *my present existence* compared to which this is *a nursery tale*. But only from time to time, so that it may be said... Is it possible that thing is still alive? (MO 62, corsivi aggiunti)

Il passo, in *Molloy*, vale come un'indicazione di lettura. La distinzione tra "nursery tale" e "present existence" cattura i due poli tra i quali la nascita dell'io è compresa: l'elaborazione di sé nel linguaggio è il racconto di una natalità incompleta e abortiva, effettuata attraverso la tecnica infantile dell'affabulazione, che culmina nella riemersione della corporea "present existence" di quella sorgente informe nella quale l'io-personaggio si genera e gesta. Il ritorno alla madre, pellegrinaggio dell'io-figlio verso la "Turdy Madonna" che l'ha concepito – simultaneo riassorbimento del "nursery tale" nella sua fonte – è segnalato in *Molloy* come struttura portante dei tre romanzi, gemella alle "disintegrations of the father" (MO 157) della seconda sezione, come disfacimento del romanzo (Moran-Roman) con la sua istanza identitaria.

Il principio dell'io fittizio coincide con la sua sostituzione al sé ancorato nel mondo col suo corpo morente: "I have her room. I sleep in her bed. I piss and shit in her pot. I have taken her place" (MO 7). In *Molloy*, l'io narrato prende il posto della madre, la sostanza viva in cui l'io di parola si concepisce, struttura dietro la quale vediamo già profilarsi il tema portante dell'incarnazione. Parallelamente, alla "carcassa" ove un io è generato, si sostituisce un corpo fittizio, la cui proprietà è il movimento romanzesco, e che per la sua natura testuale è inverosimilmente plastico, corpo del racconto di sé:

And when I see my hands, on the sheet, which they love to floccillate already, they are not mine, less than ever mine, I have no arms, they are a couple, they play with the sheet... And with my feet it's the same, sometimes, when I see them at the foot of the bed, one with toes, the other without... For my legs, corresponding here to my arms of a moment ago,

are both stiff now and very sore, and I shouldn't be able to forget them as I can my arms, which are more or less sound and well... But my feet are not like my hands, I do not bring them back to me, when they become my feet again, for I cannot, but they stay there, far from me, but *not so far as before* (MO 66, corsivo aggiunto)

Le mani che scrivono diventano gli arti inferiori dell'io-personaggio poiché gli prestano il movimento che è alla base della peripezia romanzesca, premessa del reperimento dell'identità narrativa. Ma con l'irrigidirsi del movimento della storia, quei piedi-mani scriventi che erano prima *a distanza* diventano sempre più vicini, "not so far as before", e la "present existence" dell'innominabile presenza narrante viene gradualmente in primo piano. Similmente nella foresta, prima di tornare alla madre-carcassa che si/lo concepisce, Molloy avverte in modo sempre più forte il battito cardiaco di colei/colui che lo ospita:

a word about the forest murmurs. It was in vain I listened, I could hear nothing of the kind... But a gong! It was mortifying, to have been looking forward to the celebrated murmurs if to nothing else, and to succeed only in hearing, at long intervals, in the far distance, a gong. For a moment I dared hope it was only my heart, still beating. But only for a moment. For it does not beat, not my heart, I'd have to refer you to hydraulics for the squelch that old pump makes. (MO 89)

Il gong che il personaggio ode è ovviamente quello del corpo in cui esso nasce come rappresentazione del sé, in questo caso mitologizzato come corpo della "madre". Quel cuore, specifica Beckett, è l'unico a battere – a differenza di quello fittizio di Molloy – perché è un cuore di carne, cioè patisce, contrapposto all'organo del corpo come rappresentazione, che, concepito come *res extensa* o cosa tra le cose, ha la proprietà del movimento meccanico ma non la sensibilità riflessiva, donde il rinvio all'idraulica come

possibilità descrittiva<sup>508</sup>. A differenza del primo, il corpo dell'io-figlio-personaggio è destinato a sparire coi suoni ai quali deve la sua sostanza: “And when I saw him disappear, his whole body a vociferation, I was almost sorry” (MO 113). I personaggi, fortunati, hanno un corpo e una coscienza che può dissolversi e tornare al niente, al contrario dei vivi: “my sufferings cease and I end, I wither as the living can not” dice Molloy (MO 40). Dunque, al fallire delle storie narrate e allo svanire dei personaggi, l'io anonimo è riconsegnato inesorabilmente a sé:

once again I am I will not say alone, no... but... restored to myself, no, I never left myself [...] you would do better, at least no worse, to obliterate texts than to blacken margins, to fill in the holes of words till all is blank and flat and the whole ghastly business looks like what it is, senseless, speechless, issueless misery. (MO 13)

Eppure lo svanire dell'io-personaggio resta il solo modo di manifestazione di un soggetto che abita la lacuna del discorso, che è “senseless” e “speechless”, una paradossale assenza, situato in una casa-carcere nella quale ricade dopo ogni elaborazione, un sé impropriamente detto tale perché al di fuori del linguaggio e del pensiero:

After the fiasco...I began again.... What I sought, when I struggled out of my hole... was the rapture of vertigo... the fall, the gulf, the relapse to darkness, to nothingness, to earnestness, to home, to him waiting for me

---

<sup>508</sup> All'importantissima riflessione di H. Kenner nel capitolo “The Cartesian Centaur” (in *Samuel Beckett: a critical study*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968, pp. 117-132) che individua nella macchina perfetta o nell'armonia di mente e macchina un ideale irrealizzabile, accostiamo la considerazione della differenza di sostanza nella quale la Trilogia scava: più precisamente quella tra corpo e carne. La bicicletta, il corpo che serve al movimento, simbolizza il corpo-cosa con cui l'io si rappresenta come parte del mondo; ma in *Molloy* Beckett dà la cruciale indicazione che il corpo-bicicletta sarà guardato rimpicciolirsi fino a scomparire (MO 52), indicando l'estromissione del corpo-rappresentazione e l'avvicinarsi dell'indagine sull'io al territorio del informe. Benché tale, il “mud” beckettiano non è immateriale, bensì ciò che non può entrare nella rappresentazione a meno di non denaturarsi.

always, who needed me and whom I needed, ... who suffered every time I left him, whom I have often made suffer and seldom contented, whom I have never seen ... My concern is not with me, but with another, far beneath me... *Of myself I could never tell*, any more than live or tell of others... *To show myself now, on the point of vanishing*, at the same time as the stranger.  
(MD195, corsivi aggiunti)

La “selfhood” che patisce il suo corpo ogniqualevolta la possibilità di alienazione gli è negata (metaletterariamente, quando il personaggio lo lascia: “who suffered every time I left him”) riemerge “on the point of vanishing” o, si potrebbe dire, nella lacaniana afanisi delle sue imposture. Cionondimeno non può esser detta (“Of myself I could never tell”), né dimenticata in modo definitivo: al limite *mostrata* in quello svanire; così, ad ogni fiasco, succede una nuova caduta nel luogo in cui l’anonimo “soffre”. In quanto corpo dell’io scrivente, tale luogo coincide anche con la “sincerità” che contraddice l’illusione romanzesca. Si tratta di un generico “sotto” (“beneath”) che rappresenta il corpo di cui l’io personaggio, a mo’ di omuncolo, abita la stanza superiore, la testa. Senza il supporto delle storie, viene in primo piano l’immobilità di un anonimo essere seduto o sdraiato a pensarsi, che però, in quanto si pensa, è sempre un “io” di linguaggio:

I have always been sitting here, at this selfsame spot, my hands on my knees, gazing before me like a great horn-owl or aviary. (U 293)

In obbedienza alla “earnestness” che consuma il tessuto dei romanzi, mostrare il soggetto è anche mostrarne la presenza corporea come punto-limite della sua alienabilità nell’altro, movimento antiromanzesco dal “same” al “self” che conduce alle soglie del corpo dello scrittore (e alla fine della scrittura): “It is not this rather the place where one finishes vanishing?” (U 292-3). Lo scacco della serie di elaborazioni dell’io nel “character” e lo sfumare di altrettante identità lascia emergere il corpo proprio

come estrema soglia dell'identità plurale (“he”, “persona”, “character”) che il soggetto assume nel momento in cui nasce nel linguaggio; quel corpo – ricordiamolo, informe – permette che l'operatore mobile “io” s'incarni come deittico realizzato: in tal modo, “*this subject*” è “the subject of *me and my abode*” (U 302, corsivo aggiunto)<sup>509</sup>, un soggetto-corpo che l'io linguistico può designare solo alludendo, *indicandolo*, come il suo referente muto.

Ma, sottolineiamo, non è il corpo-cosa della vita tra gli uomini che Beckett indica qui come il limite dell'afanisi, come luogo di donazione e dimora dell'io ineffabile, bensì una sostanza patica informe i cui unici due dati predicabili sono il soffrire e il morire:

I have had a visit. Things are going too well. I had forgotten myself, lost myself... I was elsewhere. Another was suffering. Then I had the visit. To bring me back to dying. (MD 269)

Il ritorno è alla sofferenza propria, inalienabile come la carne alla quale un io è congiunto, rispetto a cui il patire dicibile non è che un duplicato anestetizzato: “Perhaps it is time I paid a little attention to myself, for a change. I shall be reduced to it sooner or later... Malone revolves, *a stranger forever to my infirmities... I alone am man and all the rest divine.*” (U 300, corsivo aggiunto). L'umanità irriducibile che l'Innominabile si riconosce è quella che si manifesta nel perire perenne che nella carne ha luogo. Divini sono i personaggi, che carne non hanno. Così, allo svanire delle storie si accompagna una sorta di reminiscenza invertita, di quell'ipouranio cui la morte progressiva è connaturata: “Dead world, airless, waterless. That's it, reminisce.” (MD 201). È in questo senso che le storie, pur segnando da una parte il fallimento della parola nei confronti del soggetto, rappresentano una fuga dal morire:

---

<sup>509</sup> Sull'“aporia dell'ancoraggio”, che Beckett esplora intensamente, si veda P. Ricoeur, *Soi même comme un autre*, op. cit., pp. 67-68, e D. Katz, *Saying I no More: Subjectivity and Consciousness in the prose of Samuel Beckett*, Evansont Illinois: Northwestern University Press, 1999, pp. 19-27.

And on myself too I poured, on me so changed from what I was. And I seemed to see myself ageing as swiftly as a day-fly. But the idea of ageing was not exactly the one which offered itself to me. And what I saw was more like a crumbling, a frenzied collapsing of all that had always protected me from all I was always condemned to be... (MO 148)

La scrittura, che per definizione allontana dal corpo, è anche “protezione” dalla condanna mortale: in tal senso lo svanire del divino incorporeo personaggio è “the fall” (MD 195), nuova consegna alla mortalità. Le proiezioni narrative dell’Io offrono momentanea distrazione da una situazione irrevocabile, sono un modo per ingannare l’attesa: “I shall die tepid, without enthusiasm... While waiting I shall tell myself stories, if I can”. (MD180); esse concedono “stultification” (MO 122) e “distraction” (MD 180) da quel farsi ogni giorno più cadavere su cui, comunque, non v’è nulla da dire. La parola poteva dare l’illusione che dall’avvenire incessante della morte ci fosse uno scampo o un altrove:

That’s the bright boy of the class speaking now... he knows how to stimulate the flagging spirit, *stop the rot, with the simple use of this mighty word alone* (U 376, corsivo aggiunto)

Tale parola “potente”, in grado di vanificare il lavoro della morte offrendo all’uomo l’illusione di una eternabilità, è ridotta alla puerile gratificazione del primo della classe. Al contrario, nella Trilogia, il “ritorno a terra” con cui la fine delle storie narrate si conclude è sempre rientro obbligato una casa di “failing flesh” (MO 166), carcassa in potenza protesa verso l’atto e sottoposta al tempo (“I shall never go back into this carcass except to find out its time.” MD 193). L’io-personaggio è ermeticamente separato dalla sofferenza inverbalizzabile della carne, poiché, nel linguaggio, esso non ha corpo. E’ quest’ultimo, dunque, che riemerge col venir meno dell’ego parolaio (con la sua “morte”) quando si trasforma nella vita (ossia nel morire progressivo) del soggetto reale senza nome:

I am far from the sounds of blood and breath, immured. I shall not speak of my sufferings. Cowering deep down among them I feel nothing. It is there I die, unbeknown to my stupid flesh. That which is seen, that which cries and writhes, my witless remains. (MD 186)

Mentre il soggetto di linguaggio (il personaggio) non prova nulla, “deep down” avvengono il sentire, il lamento e la contorsione dolorosa di una carne senza volto e senza ragione, “witless”, perché il pensiero-linguaggio la manca. E Beckett ha buona cura di sottolineare la differenza sostanziale tra il corpo fittizio e il corpo reale morente marcando con delle iperboli la straordinaria malleabilità del primo, come quello di Molloy la cui gamba diventa inverosimilmente “shorter every day”, ma non senza che il suo inverosimile proprietario non abbia fatto in modo di “lengthen [his] short leg, for a short time” (MO 77). Le infermità del personaggio sono chiaramente il male del testo, di cui si sostanzia anche il suo corpo testuale. Dal dolore provato e indicibile il personaggio è immune. Pur udendo “a noise of chattering teeth”, indice di un provar-si nel freddo o nella paura, il personaggio dice di non aver denti, “not mine, I had none” (MO 24): il suo corpo non è della stessa natura di quello “materno” o del suo “keeper”; Molloy è “boneless” e come tale può collassare su se stesso o compiere le mille peripezie dell’intrigo con l’imperturbata insensibilità di una marionetta, il cui corpo è adatto al “movimento newtoniano”<sup>510</sup>, è rappresentato come “corpo esteso”, ma non ha la proprietà riflessiva della carne:

For from time to time I caught myself making a little bound in the air, two or three feet off the ground at least, [...] And it happened too, less surprisingly, when I was walking, or even propped up against something, that I suddenly collapsed, like a puppet when its strings are dropped, and lay long where I fell, literally boneless. (MO 54)

---

<sup>510</sup> S. Beckett, *Murphy*, New York: The Grove Press, 2008, p. 113.

Al massimo il personaggio-marionetta ha un'impressionabilità prestata, essendo associato a un corpo immateriale: "Now my sick leg, I forget which, *it's immaterial here*, was in a condition neither to dig... nor to support me" (MO 35, corsivo aggiunto). La plasticità del corpo fittizio viene dunque utilizzata da Beckett come mitologema metaletterario: dicendo della differenza tra un corpo di lingua, che non è sottoposto al morire se non in un senso metaforico, e un corpo solido e impressionabile, benché indicibile, egli delegittimizza la coincidenza tra identità narrativa e sé incarnato. Allo stesso tempo, Beckett indica che la stessa denaturazione con cui l'Io si ribalta nell'"egli" e nel "noi" accedendo al linguaggio si ripropone per il corpo proprio nel momento in cui il soggetto raffigura l'informe "qui" del suo sentirsi. Laddove il corpo è sempre parte o primo germe della rappresentazione del soggetto in una struttura narrativa, il sé beckettiano si riconosce l'informità del fango, della polvere o, al limite, dell'escremento. Fango, polvere o escremento di una natura molto particolare: ad essi non è concesso di restare silenziosa "cosa estesa", bensì gli è imposto di subire *la parola*.

#### 4.4: Corpo e carne

*Non più dell'indolente  
forma già umana  
[...]  
che né umana né forma  
né – benché scarsa –  
sostanza più si crede.  
A. Zanzotto*

Come notava Hugh Kenner, ciò che i personaggi perdono col procedere della Trilogia – in viaggio verso il sé – è "the Cartesian body"<sup>511</sup>, ovvero quel corpo obbiettivamente

---

<sup>511</sup> H. Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968, p. 120.



conoscibile e organizzato come meccanismo, un corpo-cosa adatto al movimento nel mondo – supporto strumentale di un sé che può rappresentarsi in una storia (“the departure, the body that rises, the way, in colour, the arrival” U 412) – che Beckett quasi sempre caricaturizza come una bicicletta. Questo è il corpo come *rappresentazione*, topografia ideologica del sé prodotta dalla comunità umana e dal suo linguaggio: “If I speak of a head, referring to me, it’s because I hear it being spoken of” (U 353). E’ attraverso la mediazione linguistica che un sé si “umanizza” rappresentando il proprio informe sentirsi in una struttura convenzionale. L’amorfo senso intimo trova così un’organizzazione spaziale: “They want me to have a mind where it is known once and for all that I have a pain in the neck” (U 354). La costituzione del sé in un corpo ordinato avviene tramite il subimento del dettato di “they”, la fonte aliena del linguaggio che come una matrice produce a priori il reale. E’ dunque perdendo il mondo degli uomini – o cercando di estricarsi dal parassitismo delle parole – che Molloy, l’*idiota*, perde il corpo-bicicletta: “I stayed where I was looking at it, if I may say so, looking at it as it shrivelled up and finally disappeared” (MO 52). Anche il corpo è coinvolto nel processo di defoliazione progressiva dell’identità che sostiene l’intero progetto della Trilogia. A restare dopo la sparizione del corpo organizzato, come nota Kenner, è “a bare *cogito*”<sup>512</sup>: non nel senso di un essere di linguaggio che si possiede pensandosi, ma di un cogito che, privato della veste rappresentativa del corpo si espone come nuda “carne... che continua a parlare e a essere presente a sé – *ad intendersi* – nell’assenza del mondo”<sup>513</sup>.

Nella Trilogia il corpo appare come oggetto doppio, “come oggetto fra oggetti, e sottomesso alle leggi di questi”<sup>514</sup>, allo spazio e al tempo – la caricatura di sé come un Macmann – e come sentimento di un ancoraggio terrestre, “ciò che non è punto rappresentazione”<sup>515</sup>, in relazione privilegiata ma inoggettivabile con l’io inteso come limite del pensiero-linguaggio. Un sé appare ancorato alla terra in una dimora carnale che, sprovvista delle superfetazioni rappresentative, si avverte come informità radicale.

---

<sup>512</sup> H. Kenner, *Samuel Beckett*, op. cit., p. 128.

<sup>513</sup> J. Derrida, *La voce e il fenomeno*, Milano: Jaca Book, 1984, p. 45.

<sup>514</sup> A. Schopenhauer, *Il Mondo come Volontà e rappresentazione*, Bari: Laterza, 2008, pp. 126-127.

<sup>515</sup> *Ivi*, p. 129.

Nel 1938, Beckett legge *La Nausée*<sup>516</sup>, un antecedente importante. Catturato dallo specchio, Roquentin scopre il suo volto come “un’abitudine”, assorbita attraverso il linguaggio degli altri: “Les gens qui vivent en société ont appris à se voir, dans les glaces, tels qu’ils apparaissent à leurs amis”. Così, mentre “les yeux, le nez, la bouche disparaissent”, sparisce il corpo in quanto “umano” e resta “une chair fade qui s’épanouit et palpite”, la carne come “sensation sourde et organique”<sup>517</sup>, che è il modo di *sentirsi* del corpo. E’ perché Roquentin è un isolato – come gli invalidi e i reclusi beckettiani, lontani dal mondo e dalle sue parole – che “[sa] chair est si nue”<sup>518</sup> e il suo sentirsi non ha nome, può essere indicato solo con la neutralità e l’indeterminatezza del deittico, “Ça vit”<sup>519</sup>. Come Sartre specificherà ulteriormente ne *L’Essere e il Nulla* pubblicato nel ’43, quattro anni prima che Beckett inizi a scrivere *Molloy*, “l’essere del mio corpo per me” – distinto da ciò che altri mi dice che sia – “... *non è altro che questo* [ça]. Invano vi cercheremmo le tracce di un organo fisiologico, di una costituzione anatomica e spaziale”<sup>520</sup>. Similmente, il corpo esistito e ineffabile di Beckett è “here” e “this place”, un essere situati che non può essere designato se non con l’autoreferenzialità della deissi, mentre l’organizzazione del sentirsi carnale secondo una forma preordinata proviene da “other parties” (U 293). Allontanandosi dall’esistenza e cercando l’autentico sé oltre la colonizzazione linguistica della mente, l’isolato beckettiano è ridotto a una dimora *informe* e *muta* (MD 180), *dire* la quale significa intimamente renderla “humanized” (U 360), denaturarla in una “forma umana”, poiché “le strutture conoscibili del nostro corpo...indicano quindi semplicemente e a vuoto la sua continua alienazione”<sup>521</sup>.

Estromettendo il mondo della vita dalla sua indagine sul soggetto e scavando invece nella “pure perception of a pure sujet”<sup>522</sup>, Beckett coglie il corpo in un puro rimando a sé, ove il soggetto si prova come impotenza radicale. La perdita di estaticità che caratterizza la presenza incarnata nella Trilogia è il dato più significativo che segna la

---

<sup>516</sup> J. Knowlson, *Damned to Fame: the life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury, 1996, p. 295.

<sup>517</sup> J.-P. Sartre, *La Nausée*, Paris: Gallimard, 1997, pp. 33-36.

<sup>518</sup> *La Nausée*, op. cit., p. 36.

<sup>519</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>520</sup> J.-P. Sartre, *L’Essere e il Nulla*, Milano: Il Saggiatore, 2008, p. 398.

<sup>521</sup> *Ivi*, pp. 415-416.

<sup>522</sup> S. Beckett, *Proust*, op. cit., p. 89.

rottura tra il primo e il secondo Novecento e marca la differenza, per certi versi abissale, tra Beckett, da una parte, e Joyce e Lawrence dall'altra. L'isolamento in cui Beckett coglie il primo sorgere di un io delimita una sfera di immanenza assoluta a sé, che cancella in un solo colpo il corpo come rappresentazione acquisita, ma anche il corpo senziente orientato verso un esterno, diventando figura di una soggettività che, ridotta alle sue pure impressioni, "ne peut... se faire la moindre idée d'un corps extérieur".<sup>523</sup> In accordo con quanto abbiamo sopra mostrato circa la relazione della soggettività narrativamente intesa al corpo, Beckett fa emergere un sé carnale come:

...epicentre of joys, of griefs, of calm. Who seems the truest possession, because the most unchanging. The one *outside of life* we always were in the end, all our long vain life long. (U 346, corsivo aggiunto)

Nel sua pura "collocazione svuotata di ogni evento"<sup>524</sup>, l'io persiste come movimento tellurico del sentire, manifestato e indicato dalle forze che lo percorrono come la loro scaturigine invisibile. La natura dell'"abode" in cui il soggetto conduce la sua auto-ispezione emerge "outside of life", una volta messa in parentesi l'esistenza, come avviene con la caratteristica beckettiana eliminazione della possibilità di azione e di movimento, che è anche eliminazione degli espedienti narrativi di reperimento dell'identità nell'intreccio. Così, giunto a quel limite del mondo che è *The Unnamable*, l'io che sempre si cerca e sempre si fugge può contare:

on my body alone, my body incapable of the smallest movement and whose very eyes can no longer close as they once could, according to Basil and his crew, to rest me from seeing, to rest me from waking, to darken me to sleep, and no longer look away, or down, or up open to heaven... I sometimes wonder if the two retinae are not facing each other. (U 301)

---

<sup>523</sup> M. Henry, *Incarnation*, Paris: Seuil, 2000, p. 198.

<sup>524</sup> A. Badiou, *Beckett: L'ineffabile desiderio*, Genova: Il Nuovo Melangolo, 2008, p.21.

Benché Beckett chiami “corpo” lo “here” in cui l’Innominabile è confinato, la differenza che egli stabilisce tra la vista in quanto senso rivolto all’esteriorità, e una vista immateriale ed essenzialmente riflessiva (“the two retinae... facing each other”) ci fa comprendere che il corpo su cui l’innominabile conta non è quello della vita attiva, costituito secondo i dettami di “Basil and his crew”<sup>525</sup>. Il soggetto beckettiano non è donato a sé dal mondo né messo in esistenza dall’Altro. Si reperisce in un radicale ritorno in sé nel quale, purtroppo, non gli è di nessuno aiuto il platonico dialogo della mente con se stessa poiché il pensiero-parola lo trasforma in Mahood, caricatura umanizzata:

Basil it’s becoming important, I’ll call him Mahood... It was he told me stories about me, lived in my stead, *issued forth* from me, *came back* to, *entered back into* me, heaped stories on my head... It is his voice which has often, always, mingles with mine, and sometimes drowned it completely. (U 309, corsivi aggiunti)

Il nome proprio (Basil) è la prima usurpazione dell’io da parte del linguaggio umano, la nominazione inaugurale che fa dell’io una *persona*, cui nel mondo corrisponde un certo “corpo” in virtù dell’iscrizione anagrafica. Quell’atto linguistico consegna già “me” alla condizione dei Mahood. Ma Beckett revoca al sé tale persona. Rispetto all’staticità di un io che si riconosce un corpo impegnato in un mondo (“Basil... *issued forth* from me”) egli persegue un radicale ritorno in sé (“*came back...entered back into me*”) che spoglia l’“esso” della rappresentazione personale e del nome proprio lasciandolo completamente compreso nella sua primordiale sostanza:

Bluer scarcely than white of egg the eyes stare into the space before them, namely the fullness of the great deep and its unchanging calm. But at long

---

<sup>525</sup> Basil, il cui nome contiene anche le iniziali di S. B., è figura dell’Io individuato dal nome proprio, già “alienato” ed espropriato da un originario atto linguistico: “Is he still usurping my name, the one they foisted on me, up there in their world, patiently, from season to season?” (U 298).

intervals they close, with the gentle suddenness of flesh that tightens, often without anger, and closes on itself. (MD 233)

La percezione soggettiva autentica avviene per Beckett “when for a moment the boredom of living”<sup>526</sup> è sospesa. Gli occhi per i quali si compie sono occhi d’albume, con la consistenza e l’infermità della mucillagine, la sostanza patetica e riflessiva che è tutt’altra cosa dal corpo-guscio che si dà nel mondo. Si tratta di “the flesh that closes on itself”: della carne, la cui prima proprietà è il tornare su di sé, la riflessività. In questo acosmismo radicale, la certezza riduttiva del soggetto innominabile procede da una sorta di ping pong di sensazioni, in cui un corpo senza mondo costruisce una certezza tutta interna a sé:

I, of whom I know nothing, I know my eyes are open, because of the tears that pour from them unceasingly. I know I am seated, my hands on my knees, because of the pressure against my rump, against the soles of my feet, against the palms of my hands, against my knees. Against my palms the pressure is of my knees, against my knees of my palms, but what is it that presses against my rump, against the soles of my feet? I don’t know. My spine is not supported. I mention these details to make sure I am not lying on my back, my legs raised and bent, my eyes closed. It is well to establish the position of the body from the outset (U 304)

Benché il contemplante beckettiano ci sembri seduto e poggiato da qualche parte, nulla del mondo esterno penetra nella serie delle sue sensazioni. Il suo “corpo” si esperisce in una totale immanenza, come un rimando di forze. E benché esso si provi come continua resistenza (“pressure”), Beckett coglie quest’ultima non come percezione della cosa che esercita la pressione, una sedia o un pavimento, bensì in modo tutto interno alla sensazione, come il percepirsi del corpo in se stesso, secondo la struttura del

---

<sup>526</sup> *Proust*, op. cit., p. 19.

chiasma (“Against my palms the pressure is of my knees, against my knees of my palms”). Eppure, quantunque non sia già più sensazione di un pavimento, di una sedia, di un esterno, si tratta qui ancora della rappresentazione strutturata di un io che raffigura la propria elementare sensibilità come sensibilità di mani, di piedi, di un sedere, di una schiena. Dunque, avanzando sulla via del ritorno in sé, dopo aver estromesso il mondo e, con esso, il corpo-cosa, e aver avuto accesso al corpo senziente, Beckett si sbarazza anche di quest’ultimo in quanto strutturato, per giungere al cuore stesso dell’irrappresentabile materia di questo sentirsi:

Ah, yes, I am truly bathed in tears. They gather in my beard and from there, when it can hold no more – *no, no beard, no hair either*, it is a great smooth ball I carry on my shoulders, featurless, but for the eyes, of which only the sockets remain. And were it not for the distant testimony of my palms, my soles, [...] I would gladly give myself the shape, if not the consistency, of an egg, with two holes no matter where to prevent it from bursting, for *the consistency is more that of mucilage....* Why should I have *a sex*, who have no longer *a nose*? All those things have fallen, all the things that *stick out...* (U 306)

I segni dell’antropomorfismo, come la barba e i capelli, non sono che falsificazione rispetto all’infermità del senso intimo che Beckett tenta di cogliere nella sua purezza. Tutte le cose che si protendono fuori di sé sono cadute: tutti i segni di una presenza estatica, compresi i sensi, o persino il sesso, sono crollati con l’estromissione radicale del mondo da questa geulincxiana ispezione. Nella totale immanenza patetica a sé qui stabilita, esiste ancora un corpo (testimoniato da mani e piedi), ma è lontano, mentre il vero sentimento di un sé, anteriore alla costituzione di una “persona”, avviene in una corporeità più originaria, senza arti né organi, amorfa come mucillagine che, benché indefinita e modellabile a piacimento, rende l’io “solid” (U 306) senza scampo.

Con lo svanire di un io-personaggio, dunque, l'Innominabile – diretto alle viscere materne nelle quali si auto-concepisce – perde tutto ciò che si chiama “corpo”. Fino alla sostanza autointuitiva in cui esso è primordialmente imposto a sé:

Phisically speaking it seemed to me I was now becoming rapidly unrecognizable. And when I passed my hands over my face... the face my hands felt was not my face any more, and the hands my face felt were my hands no longer. And yet the gist of the sensation was the same as in the far-off days when I was well-shaven and perfumed and proud of my intellectual's soft white hands. And *this belly I did not know remained my belly, my old belly, thanks to I know not what intuition. And to tell the truth I not only knew who I was, but I had a sharper and clearer sense of my identity than ever before*, in spite of its deep lesions and the wounds with which it was covered...(MO 170, corsivo aggiunto)

Dal disfarsi della rappresentazione corporea appare una carnalità sconosciuta e iniconoscibile al pensiero-parola (“this belly I did not know”), nella quale tuttavia si manifesta un senso di appartenenza più forte in virtù di un'intuizione che resta inesplicabile (“thanks to I know not what intuition”). Benché privato del supporto della rappresentazione umana, che stabilisce anch'essa l'identità dell'io e del noi, il “sense of identity” si intensifica perché si approssima alla primordiale emersione di un io nella sua materia senziente, un'autopercezione che avviene senza l'ausilio del tatto né di altri sensi (“His sense prove nothing about himself” U 346) perché in essa “ciò che prova e ciò che è provato coincidono”<sup>527</sup>. Proprietà dell'epicentro patico che è il soggetto incarnato beckettiano è *essere* un corpo che, in quanto sostanza riflessiva, è invisibile. Ecco perché l'innominabile sé può perdere la forma ma non la sostanza umana, caratterizzata da una tormentosa autoapprensione che priva i vivi della beatitudine degli oggetti inanimati: il costante mormorio che è il sentire che precede e fonda ogni parola. Dunque, il “lump of melting wax” a cui l'io è ridotto nel suo puro sentirsi ineffabile è

---

<sup>527</sup> Michel Henry, *Incarnation*, op. cit., p. 173 (traduzione mia).

costitutivamente diverso dall’“extraordinary body both at rest and in motion” (MO 47) che è visibile con l’occhio fisico, il *Körper/bicycle* che Molloy guarda “as it shrivelled up and finally disappeard” (MO 52). Al suo posto resta nella Trilogia la “muddy pulp” di un Macmann amalgamato alla terra, la polpa viva in cui egli “soffre” (MD 242) la sua stessa filiazione terrestre.

Beckett ha utilizzato a fini espressivi lo scarto tra corpo e carne, perseguendo quella che egli definisce nel 1938 come “my idea of “inorganic juxtaposition” and “non-anthropomorphised humanity”<sup>528</sup>. Suo intento è manifestare l’incommensurabilità della vita con ogni semplificazione rappresentativa, a cominciare dall’impotenza dell’artista rispetto a quella vita che avverte essere “operative in himself”<sup>529</sup>. Ripudiando “the animising mode”<sup>530</sup> che rende la natura “infected with “spirit””<sup>531</sup>, producendola come “animata” e dunque rispondente in modo aproblematico alla comprensione e all’espressione umana, egli restituisce il corpo alla sua “ultimate hard irreducibile inorganic singleness”<sup>532</sup>. Poiché il sentire, l’aver vita, non può essere detto, Beckett impiega la raffigurazione del corpo-cosa devitalizzato radicalizzandone gli aspetti che più ne esprimono la natura inerte, di corpo esteso, secondo un cartesiano “anatomical order”<sup>533</sup> che “far from blunting the shapes...sharpened them by simplifying”<sup>534</sup>. In tal modo il corpo rappresentato diventa “the inorganism of the organic”, vita raggelata nel corpo non-vivo, palpitare sepolto sotto le ceneri della *natura morta*. Se è nelle prose brevi o miniature degli anni ’60 e ’70 che Beckett impiegherà sistematicamente la tecnica della geometrizzazione del corpo, è nella Trilogia che egli comincia a sperimentarvi:

the double flexion of the body, first at the base of the trunk where the thighs form a right angle with the pelvis, and then at the knees, where the shins

---

<sup>528</sup> *The Letters of Samuel Beckett, Vol. 1, 1929-1940*, ed. by M. d. Fehsenfeld, L. M. Overbeck. D. Gunn, G. Craig, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 598.

<sup>529</sup> *Letters, I*, op. cit., p. 227-228.

<sup>530</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>531</sup> *Ivi*, p. 540.

<sup>532</sup> *Ivi*, p. 536.

<sup>533</sup> S. Beckett, “Enough”, in *Collected Short Prose*, op. cit., p.190.

<sup>534</sup> *Ivi*, p. 187.



resume the perpendicular... set in the sharpness of its planes and angles.  
(MD, 227)

Qui il corpo di Macmann viene rappresentato come un solido nello spazio geometrico, diventa in tutto e per tutto “what is extended [and] is also divisible”<sup>535</sup>, ovvero presenta le proprietà degli oggetti privi di vita. La forma quintessenziale, contemplabile, “la cosa immobile nel vuoto” quale vive solo nella “scatola cranica”<sup>536</sup>, viene però intuita dal lettore come de-vitalizzazione del vivente, ciò che allo stesso tempo lo consegna a un’eternità immutabile presagita con timore. E’ un “incubo statico”<sup>537</sup> che trasforma il corpo vivo semovente (“animato”: che possiede intimamente la motilità del soffio) in solido geometrico, il quale subisce un moto la cui origine gli è estranea, risiedendo nella mente e nell’occhio del lettore che percorre il corpo-cosa come una statua. La vita è quanto di incommensurabile resta rispetto a questa rappresentazione in negativo, tutto ciò che l’opera fa avvenire proprio perché si nega di dire. La geometrizzazione e la matematizzazione del corpo umano, la sua dis-organizzazione, sono tecniche sfruttate da Beckett con maggiore insistenza dalla seconda metà del secolo, a cominciare da “L’Image” (1956). Qui la strategia combinatoria evoca i corpi e il loro moto coreografico con espressioni di matematica concisione quali “ninety degrees”, “turn introrse”, “dextrogyre”<sup>538</sup>, insistendo sulla “stillness” delle figure, simili a “statues” o a marionette. La carne, sostanza viva invisibile, si intuisce come per assenza rispetto a questo corpo reso simile alle cose, indicata dal suo stesso mancare:

Grey face two pale blue little body heart beating only upright [...] Little  
body ash grey locked rigid heart beating face to endlessness<sup>539</sup>.

---

<sup>535</sup> A. Geulincx’s *Ethics with Samuel Beckett’s Notes*, ed. By H. V. Ruler, A. Uhlmann, M. Wilson, Leiden: Brill, 2006, p. 293.

<sup>536</sup> S. Beckett, “La pittura dei Van Velde, ovvero il mondo e i pantaloni”, in *Disiecta: scritti sparsi e un frammento drammatico*, Milano: Egea, 1991, p. 177.

<sup>537</sup> N. Fusini, *Beckett & Bacon*, op. cit., p. 60

<sup>538</sup> S. Beckett, “The Image”, trans. By Edith Fournier, in *The Collected Short Prose*, op. cit., pp. 165-168.

<sup>539</sup> “Lessness”, *The Complete Short Prose*, op. cit., p. 197.

In questa miniatura il corpo umano è indistinguibile dagli oggetti e dai concetti che formano l'immagine-paesaggio. Il sentimento dell'essere e l'identificazione del lettore hanno luogo nello scarto tra la presentazione del corpo come oggetto nello spazio e il fremito emotivo che alle parole, piegate a indizi geometrici, sfugge come oltre una censura. Sfugge proprio perché le parole cercano di non dire. "Little body" è determinazione dimensionale del corpo. Ma sotto il geometrismo, che tratta il corpo umano come un "corpo esteso", trapela l'intuizione di un "piccolo corpo" che ha poco a che fare con un rapporto spaziale: è la *sensazione* della piccolezza che le parole ripescano nella memoria individuale. Nel procedere cadenzato che come un metronomo snocciola monosillabi e bisillabi, "heart beating" registra "with no velleities of vitalism"<sup>540</sup> la meccanica di un organo, cataloga un movimento che avviene come per inerzia in uno spazio de-emotivizzato dall'uniformità ritmica della voce. Ma la sensazione del battito, che il ritmo riafferma al di là del detto, l'identificazione che esso strappa al lettore, lascia intuire che lo spazio reale di quel movimento non è quello ottico e mentale del piano cartesiano, ma quello tattile e individuale della sensazione. E, dove il corpo si fa "locked rigid" con un rigore che lo avvicina quanto più possibile all'inerzia della cosa morta, esso fa intuire il terrore – dunque la vita – significato da quell'irrigidimento. Ed è quindi accentuando i tratti del corpo-cosa come struttura geometrica e persino meccanica, il corpo cartesiano, e limitando l'espressione, con straordinaria vigilanza, agli attributi che lo riconducono a corpo esteso, che Beckett fa conflagrare – senza dire – il palpitare della carne. Appunto, è nella prima Trilogia che il linguaggio de-emotivizza e anestetizza il corpo, con l'effetto contrario di risvegliare nel lettore tutta la carica emotiva nascosta dalle parole: "Were I not devoid of feeling his beard would fill me up with pity" (U 293). Quella pietà negata nella lingua – dove la voce narrante non ha corpo per sentirla, ragion per cui "I" è "devoid of feeling" – prende posto nella carne del lettore. Allo stesso modo, Beckett riferisce la condizione incarnata di "my dear man" tramite l'impassibilità della relazione medica: "here's the medical report, spasmodic tabes, *painless* ulcers, I repeat *painless*, all is *painless*" (U 377, c. a.). L'effetto della descrizione è di riaffermare ciò che viene negato (si noti:

---

<sup>540</sup> *Letters*, I, op. cit., p. 222.

*anaforicamente* negato), suscitando “sensazioni di disappartenenza”<sup>541</sup> che affermano il *sensu* della vita incarnata proprio per via di negazione, in questo caso l’innegabile presenza del dolore. Oppure, sempre nei *Three Novels*, Beckett ricorre al paragone del corpo vivo con le cose inerti, ottenendone una grottesca de-umanizzazione:

Macmann trying to bundle his sex into his partner’s *like a pillow into a pillow-slip*, folding it in two, and stuffing it in with his fingers... (MD 260, corsivo aggiunto)

Come si vede, i sessi si trasformano qui in cose morte, oggetti, cuscino e federa, stavolta con effetto comico, che tuttavia deriva sempre dalla percezione di una incommensurabilità tra i corpi estesi e l’emotività taciuta del corpo vivente. Il movimento interno ed endogeno che è proprio della carne viene eliminato, ottenendo un’innaturale immobilità che sveglia il senso di un mancare: la vita come ciò che non compare nel detto. Allo stesso tempo, come avviene nelle coreografie de “L’image”, quel moto viene trasferito dall’intima vitalità del corpo – mobilità di ciò che è animato – allo spazio, facendosi moto spaziale dell’intimamente immobile, del corpo non-vivo. E questo è come il negativo del reale, “la cosa immobile nel vuoto...sottratta al tempo”<sup>542</sup>, dove sospesa è la motilità inarrestabile, pur senza contorni, del fatto di aver vita e di subire i turbamenti del tempo. Ponendo l’uno accanto all’altro il corpo vivo e il corpo-cosa, “la chair... et les os”<sup>543</sup>, l’elemento vivo e l’elemento “inorganico” come scrive Beckett negli anni Trenta, egli riesce a schiudere “un’intuizione... della realtà,... di colpo per l’appunto...sentita”<sup>544</sup>. Così in “All Strange Away” ponendo fianco a fianco “jugular and cords” – nomi di “cose” dell’anatomia – e l’immobilità assoluta di “meat”, carne morta, ecco di colpo avvertirsi – suggeriti dalle liquide – lo scorrere del sangue e il tremare delle corde, che lasciano intuire la vita – come moto interno, “stirring”, in-quietudine – dove questa è *detta assente*.

---

<sup>541</sup> N. Fusini, *Beckett & Bacon*, op. cit., p. 79

<sup>542</sup> Samuel Beckett, *La pittura dei Van Velde, ovvero il mondo e i pantaloni*, in *Disiecta*, op. cit., p. 177.

<sup>543</sup> G. Deleuze, *Logique de la Sensation*, Paris: Seuil, 2002, p. 29.

<sup>544</sup> N. Fusini, *Beckett & Bacon*, op. cit., p. 11.

#### 4.5. “In the House of Saint John of God”: la Trilogia e l’Incarnazione

L’antropomorfizzazione progressiva dell’“I” originario è immediatamente successiva alla sensazione e al mormorio ai quali la generazione di un io e della sua carne sono simultanei, donde l’“audio ergo sum” beckettiano: all’emersione di una coscienza e all’entrata del soggetto nel linguaggio consegue la produzione di una forma umana. I passi in cui Beckett descrive tale progressiva umanizzazione dell’informe, come abbiamo osservato, possono essere letti a ritroso come illustrazione del procedere antinarrativo della Trilogia:

I don’t know yet how to move, either locally, in relation to myself, or *bodily, in relation to the rest of the shit*. I don’t know how to want to, I want to in vain... Similarly my *understanding* is not yet sufficiently well-oiled to function without the pressure of some critical circumstance, such as *violent pain felt for the first time... I only think, if that is the name for this vertiginous panic ...* once a certain degree of terror has been exceeded... And in my head, which *I am beginning to locate* to my satisfaction, above and a little to the right, the sparks spirit and dash themselves out against the walls... And sometimes I say to myself I am in a head, it’s terror makes me say it, and the longing to be in safety, surrounded by all sides by massive bone... they will devise another means... of getting me to admit, or pretend to admit, *that I am he whose name they call me by, and no other...* (U 351, corsivi aggiunti)

Associato alla “persona” che vanta un nome proprio, col quale il sé è in tutto e per tutto già inserito nel linguaggio e già intimamente *idem*, troviamo associato un corpo rappresentato. Tuttavia, nel momento in cui Beckett sostituisce “a head” al mondo

esterno come abitazione dell'io, estromettendo l'esteriorità dalla donazione di sé, la "persona" scompare, lasciando un sé spoglio del supporto dell'identità intesa come pluralità umana. Qui, nella casa-corpo, un *unicum* ineffabile è dato a sé solo come verbo-sensazione, un "panic" che è già "thinking" pur precedendo la razionalità articolata ("understanding"). Dunque l'*unicum* emerge a sé attraverso la primordiale autodonazione di un dolore *avvertito*, "violent pain felt for the first time", al quale la coscienza razionale è successiva ma pur sempre gemella. Che dal dolore *sentito* emerga l'"understanding" significa che il pensare presuppone la capacità di avvertirsi, giacché non può esserci dolore consapevole se non là dove qualcosa lo sente. Eppure, sentendo, quel qualcosa avverte sé ancora prima che il dolore sia "dolore di...". Sentire e pensare, dunque verbalizzare, sono intimamente congiunti ("I only think... if that is the name of this vertiginous panic") nel percepirsi riflessivo della sostanza viva; nessuna manifestazione avrebbe luogo se quella sostanza non avesse verbo, se non fosse – "silence please"<sup>545</sup> – la *shit* alla quale un verbo avviene.

Nell'impossibilità di descriversi, la "Turdy Madonna" che è il soggetto incarnato ma ineffabile beckettiano emerge come subimento di un sé al quale non concorre ma che gli avviene nel momento del primo manifestarsi nella sua paradossale e primordiale assenza. Nell'estromissione della corporeità estatica e del corpo-cosa, la Trilogia porta in primo piano la carne come materia di *automanifestazione*. Ecco perché in *Proust* Beckett poteva contrapporre "the suffering of being", nel senso di un puro patire il fatto di essere, a "the boredom of living", alla vita attiva. È il patire l'essere che nella Trilogia dà la certezza di trovarsi ancorati alla terra. In *The Unnamable*, il soggetto parlante, riconoscendosi inseparabile dall' "unthinkable ancestor of whom nothing can be said" (U 352-353), dice che "They say I suffer like true thinking flesh, but I'm sorry, I feel nothing" (U 353). Esso non sente perché l'"io" della voce romanzesca è disincarnato nella parola; ma il suo non sentire, a differenza della carne che non ha, è prova dell'ennesimo fallimento della maschera, della sua non-coincidenza con "he... the one they could not part me from" (U 353), il quale è imprevedibile ma percepisce il suo esserci al di là del dire. L'unico dolore che l'io narrante di *The Unnamable* può avere,

---

<sup>545</sup> S. Beckett, *Watt*, New York: Grove Press, 2007, p. 48.

poiché può dire, è già quello costituito in una rappresentazione, tanto del corpo che del linguaggio, che proviene da “they”: “They want me to have a pain *in the neck*, irrefragable proof of animation... They want me to have a mind were it is known once and for all that I have a pain *in the neck*...” (U 353). L’espressione verace dell’io incarnato è dunque un paradossale ululato muto, verbo emotivo e non concettuale udibile al di là della “dissertation”, pur non essendo emesso. Quel verbo anteriore a ogni parola prova l’essere: “You must howl, do you hear, otherwise it proves nothing” (U 354). L’espressione emotiva e disfatta meramente testimonia il fardello di avere vita, in sé essere incarnati, senza predicarne nulla:

That’s how it will end, in heart-rending cries, inarticulate murmurs, to be invented, as I go along, improvised, as I groan along, I’ll laugh, that’s how it will end, in a chuckle, chick chuck, ow, ha, pa, I’ll practise, nyum, hoo, plop, psss, nothing but emotion, ing bang, that’s blows, ugh, pooh, what else, oooh, aaah, that’s love, enough, it’s tiring, hee hee, that’s the Abderite, no, the other, it’s the end, the ending end... a few gurgles on the silence, the real silence, not the one where I macerate up to the mouth... that covers me, uncovers me, breathes with me. (U 408)

L’emozione, il mormorio disarticolato dell’essere corpo è il puro “aver-luogo” del soggetto nella totale coincidenza con il suo “abode” (U 302) materiale, manifestazione ancora al di qua del concetto di sé eppure già intimamente verbale, primo risentirsi. Ma in quanto piacere o dolore, il primo *pathos* è già emersione della vita nella carne come peso di essere se stessi, assegnati alle “long joys of being [one]self”<sup>546</sup> da cui solo la morte può strappare. Ancora prima della sofferenza esprimibile, tale *pathos* originario è “proof of animation”, quell’intimo autoapparirsi della vita che rompe l’“immaculate silence” (U 296) della sostanza inanimata, ove nessun “io” si concepisce. La manifestazione originaria equivale a un’emersione dal nulla anteriore, nel momento in

---

<sup>546</sup> S. Beckett, *Watt*, op. cit., p. 41.

cui il primitivo conato espressivo irrompe nel vivente scoprendolo a sé, e strappandolo a un'inerzia e a un'insensibilità immemoriali:

Worm then I catch this sound that will never stop, monotonous *beyond words* and yet not altogether devoid of a certain variety... the nuisance is a voice... what *nerves torn from the heart of insentience*, with the appertaining terror and the cerebellum on fire. (U 349, corsivo aggiunto)

La manifestazione di sé è il primo pensarsi in questa parola “beyond words”, nel suono del primitivo nebuloso avvertire il mondo e le cose che, strappando un cuore e dei nervi di carne alla beatitudine della pietra – che certo a sé non appare – crea simultaneamente il vivente e la sua sostanza. Essere vivi e sentirsi sono la stessa cosa che patire un verbo: “Life again, life everywhere and always, the life that’s on every tongue, the only possibile!” (U 349). Nella Trilogia il suono “oltre le parole” non si riferisce al linguaggio degli uomini, ma al dirsi preliminare connaturato alla materia viva, rumore o mormorio, che non avviene se non a una presenza in grado di *provare*, ossia dotata dell'impressionabilità che le cose morte (e mute) non hanno. Il linguaggio di “they”, come ogni pensiero e tutto ciò che è detto, presuppone il mormorio del manifestarsi originario, il tormento dell'aver vita nella sensibilità carnale:

For a long time I have been hearing things confusedly... the noises of the world, so various in themselves and which I used to be so clever at distinguishing from one another, had been dinning at me for so long, always the same old noises, as gradually to have merged into a single noise, so that all I heard was one vast continuous buzzing... The noises of nature, of mankind and even my own, were all jumbled together in one and the same unbridled gibberish. Enough. I would willingly attribute part of my shall I say misfortune to this disordered sense (MD 207)

Come si vede, il rumore di sottofondo riassume, contiene e sostiene tutti i suoni particolari e, come un dialetto o un gergo incomprensibile ('gibberish'), è una lingua che suscita intrinsecamente lo sforzo interpretativo di chi la avverte. Dunque la "misfortune" di Malone consiste nella simultaneità e reciproca implicazione del fatto di nascere nella propria materia senziente e avvertire il confuso dirsi della presenza che inevitabilmente lo consegna a un bisogno di decifrazione. Il linguaggio della ragione, strutturato, rappresenta il riflesso secondario di un conato a significare che abita (per Beckett: affligge) la materia vivente:

sounds unencumbered with precise meaning were registered perhaps better by me than by most...*at a lower frequency, or higher, than that of ratiocination...* And the words I uttered myself, and which must nearly always have gone with an effort of the intelligence, were often to me as *the buzzing of an insect*. (MO 50, corsivi aggiunti)

Il suonare o risuonare alle frequenze che fondano o superano il *cogito* sono connaturati all'io come il ronzio lo è agli insetti, poiché qualcosa come un 'sé' nasce con la percezione riflessiva del fatto di aver vita, già un intimo verbalizzarsi. La "ratiocination" presuppone che la pura presenza di sé e delle cose appaia (o risuoni) a un essere che si trova a sua volta "obliged to manifest" (U 296), servo di una causa che lo sorpassa:

I was doing what I was doing neither for Molloy, who mattered nothing to me, nor for myself, on whom I despaired, but on behalf of a cause which, while having need of us to be accomplished, was in its essence anonymous, and would subsist, haunting the minds of men, when its miserable artisans should be no more. (MO 114)



La *quest* di Moran o lo sforzo del racconto sorgono da quelli che Beckett chiama “i due bisogni” ovvero dal fatto che “è necessario”, *bisogna*, che l’essere sia “bisogno” indeterminato, ignoto desiderio di “words to be applied to his situation”<sup>547</sup>, da cui si leva “la serie delle pure domande”<sup>548</sup>. L’opera, dunque, non costituisce il reperimento delle risposte ma la pura espressione di un’audizione subita che si muta in un bisogno verbalizzante che rimane indefinito, condizione oggettiva e senza scopo intelligibile che la voce narrante può solo denotare tautologicamente come un “I was doing what I was doing”. La presenza umana, come Beckett indicava già in *Watt*, è paradossalmente rappresentabile come un punto interrogativo, è di per sé mera “domanda”, poiché la nascita costituisce di per sé una venuta nella casa del logos (quella di Mr Knott) che fonda l’emersione di tutte le domande particolari. Nascere, ossia essere strappati al proprio nulla dalla prima ricezione del “tinnitus of existence”<sup>549</sup> “...rising at birth and even earlier” (MO 10), è già l’avvento del bisogno. L’insensibilità della materia inerte è proposta da Beckett come paradiso di invisibilità e di incoscienza. Al contrario, l’emersione di un sé, la sua venuta al mondo, è questo stesso avvento della parola che, apparendo nell’inerzia della cosa, genera una sostanza, quella tormentata dal bisogno di dire: “I emerge from it to speak of it” (U 407). In realtà è al verbo che si nasce. Ecco perché, mentre nella Trilogia un corpo può aggiungersi all’Io come un che di successivo e di posticcio, la nascita di un sé è contemporanea alla sua carne:

It would help me, since to me I must attribute a beginning, if I could relate it to that of my abode. Did I wait somewhere for this place to be ready to receive me? Or did I wait for me to come and people it? [...] I shall say therefore that *our beginnings coincide, that this place was made for me, and I for it, at the same instant.* (U 296, corsivo aggiunto)

---

<sup>547</sup> S. Beckett, *Watt*, op. cit., p. 81.

<sup>548</sup> S. Beckett, “I due bisogni”, in *Disiecta*, op. cit., p. 75.

<sup>549</sup> Simon Critchley, “Who Speaks in the Works of Samuel Beckett?”, *Yale French Studies: The Place of Maurice Blanchot*, No. 93 (1998), pp. 114-130, p. 126.

Il “me” primordiale non corrisponde né a un’anima preesistente giunta a vivificare un corpo per essa creato, né a un organismo fisico anteriore animato dalla venuta di un’individualità sostanziale. Al contrario, Beckett sottolinea la nascita simultanea di un sé e della sua “dimora”, che avvengono con la comparsa del suono che produce la sostanza viva:

that I am not stone deaf is shown by the sounds that reach me... I remember *the first sound* heard in this place...For I am obliged to assign *a beginning to my residence here*... After a long period of immaculate silence a feeble cry was heard, by me...If only I were not obliged to manifest... There are sounds here, from time to time, let that suffice. *This cry to begin with, since it was the first.* (U 296, corsivi aggiunti)

Il vagito è in sé la prima inarticolata manifestazione di una “obligation to express” che sorge dal patimento dell’essere, verbo e pathos, un dirsi/darsi che non è ancora il linguaggio degli uomini. Il vagito è anche il primo suono “udito” e, come tale, segna emersione di un sé che si risente come il proprio manifestarsi nel suono dell’esistenza che gli è anteriore. Il sé e la sua carne (“here” o “my abode”) sono cooriginari al rivelarsi del ronzio, sicché Beckett marca l’abisso che quel primo apparire scava tra la sostanza senziente e quella della pietra, libera dalla “obligation to manifest” perché “stone deaf”, immune al mostrarsi di alcunché così come all’auto-manifestazione. Più propriamente, la materia dell’io è essa stessa tutto un vociferare: “I’m not outside, I’m inside, I’m in something, I’m shut up, *the silence is outside*, outside, inside, there is nothing but here, and the silence outside, *nothing but this voice and the silence all round*” (U 410, c. a.). La quiete che è al di fuori è quella in cui non c’è alcun “sé”, il silenzio immacolato che beatamente distingue il legno della Vergine in *Molloy* prima che essa, subendo l’irruzione del verbo, sopporti la trasformazione alchemica che muta la sua sostanza in quella della “Turdy Madonna”, colei/colui che si concepisce nella forma del suo figlio perduto o mai nato.

Dunque l'ingiunzione subita del verbo separa il soggetto beckettiano da un paradossale mancare, che resta la sua asintotica aspirazione, data l'impossibilità di darsi una nascita compiuta nel linguaggio. Rispetto all'imposizione di sé a sé che ha luogo nella carne, essere "the one ignorant of himself and silent, ignorant of his silence and silent" (U 346-347) è il vero Paradiso. Nel momento in cui la parola compare nell'immemoriale "immaculate silence", comincia il tormento di una "ispirazione" (apparire del "breath of life"<sup>550</sup> al vivente stesso) o "concezione" senza fine e senza scopo. Com'è noto, i riferimenti alla nascita del figlio/personaggio nel momento dell'*angelus* e a Gaber come messaggero culminano nel palesamento che il lettore (che subisce l'incarnazione del verbo non meno dello scrittore), il personaggio e la sua "mamma" si trovano nella "House of Saint John of God" (MD 256). È lì che "Mary conceived through the ear" l'avvento in sé di un risuonare alieno, che diviene proprio in virtù del suo esserne ingiunta sé: "Hear me! Be yourself again" (U 336).

Quella che Derval Turbidy definisce la *radicale alterità* delle parole dalle quali l'io è messo in essere<sup>551</sup> è da intendersi nella Trilogia come la manifestazione dell'*ingiunzione* come struttura soggettiva primaria<sup>552</sup>: il soggetto, cioè, è dato sé per un l'avvento di un "dire" rispetto al quale esso è del tutto passivo ("this being the place... where the inestimable gift of life had been *rammed down* my gullet". U 298) e che gli parla al modo del Tu, come nella tradizione Occidentale fa la Voce della coscienza, e come Gaber dice a Moran "Please *yourself*... Here are *your* instructions" (MO, 94). Nel canone beckettiano, è a partire proprio dalla Trilogia che il primordiale senziente essere conscio si metaforizza come percezione di sé in quanto Voce, che evidenzia l'elemento di estraneità e sdoppiamento che caratterizza ogni autoattestazione. Quella prima espressività monologica è qualcosa che sorpassa l'io, poiché gli avviene in modo simile all'arrivo imprevisto del "messaggero" nel giardino di Moran, in virtù del cui appello "I" è spinto a scrivere il rapporto su di sé; essa manifesta appunto i caratteri dell'estraneità pur coincidendo con una fonte propria:

---

<sup>550</sup> "what it is this faint *noise*... recalling the breath of life, to those whom it corrodes?" (U, 355. Corsivo aggiunto).

<sup>551</sup> "Words pronouncing me alive", in *Samuel Beckett and Religion/Beckett/Aesthetics/Politics*, ed. by M. Buning, M. Engelberts, O. Kusters and Mary Briden, Amsterdam: Rodopi, 2000, p. 95.

<sup>552</sup> Paul Ricoeur, *Soi même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990, p. 409

a voice telling me things. I was getting to know it better now, to understand what it wanted. It did not use the words that Moran has been taught when he was little and that he in his turn had taught to his little one. So that at first I did not know what it wanted. ... It told me to write the report... It is midnight. The rain is beating on the windows. It was not midnight. It was not raining. (MO 176)

La voce proviene simultaneamente dal messaggero e dall'ignoto padrone che essa serve, Youdi, un potere ignoto cui lo sforzo significativo dell'uomo reca testimonianza. L'attestazione di sé è dunque subita e, facendosi lingua, alienante: "It is not mine, I can't stop it, I can't prevent it, from tearing me, racking me, assailing me... *this voice that is not mine, but can only be mine*, since there is no one but me" (U 307). Si tratta della voce della donazione riflessiva che l'io patisce senza assenso e senza controllo, come *soggetto* della voce e alla voce nel senso che è consustanziale a essa. Tuttavia, il suono dell'avere vita consapevole non dice niente del sé, se non dandolo come il silenzio violato e per sempre estromesso dal dire:

It's with your head you hear it, not your ears, you can't stop it, but it stops itself, when it chooses. It makes no difference therefore whether I listen to it or not, I shall hear it always, no thunder can deliver me, until it stops. (MO 40)

Il brusio del mondo e della propria presenza si arresta solo con la morte ("when it chooses"), fatto che non dipende dall'io e lo mostra alla mercé di una forza aliena, senza scelta nel venire e nell'andare. Il verbo sempre prende posto nella "illustrious ball" da cui sorgono tutti i Macmann, i condannati a vivere, cioè a ri-sentirsi: "No matter, any old remains of flesh and spirit do... so long as it is what is called a living being you can't go wrong" (MD 259). La coppia "flesh and spirit" individua

chiaramente la carne come il sito dell'esperirsi del verbo, la materia viva (ma morente) radicalmente distinta dalla sostanza inanimata, la *res extensa*:

...the hearts of flesh. And even should his start off, his heart that is, on its waltz, in his ear, tralatralay pom pom, again, tralatralay pom pom, re mi re do bang bangbang, who could reprehend him?... still floating, within reach of the heart, happy expression that, of the heart crying out, *The facts are there... Here there is no wood, nor any stone... no vegetables, no minerals, only Worm, kingdom unknown, Worm is there*, as it were, as it were (U 363, corsivo aggiunto)

Accettando la “battaglia del monologo” la Trilogia reduce l'esplorazione dell'essere al mero risentirsi verbalizzante, un essere imposti a sé senza scopo né intelligibilità che tocca ai vivi nel loro essere incarnati, comandati a sé in un “here” intrinsecamente diverso da legno, pietra, vegetali o minerali in virtù del suo continuo conato a dire. Il dire attesta solo questa intima, elementare differenza, il puro fatto che Worm sia lì, nel suo esistere consapevole, che Worm ci sia... ma non dove si dice, semmai nel rovescio del suo detto/pensato.

Di conseguenza, nella Trilogia Beckett sottolinea una distinzione tra due silenzi che intende stabilire un'opposizione di sostanze: “one has to consider the quality of silence one keeps” (U 309). Da una parte sta il silenzio assoluto “of which the universe is made” (MO 122), il silenzio “of dust and the things that would never stir, if left alone” (MD 203), quello delle cose non vive, della polvere a cui non avviene verbo né potere semovente (altra caratteristica tradizionale della materia “animata”). È “le silence éternel des espaces infinis”<sup>553</sup>, il silenzio pascaliano già invocato dal Vetraio in *Eleuthéria*<sup>554</sup>, inudibile e disumano perché può esistere solo là dove non v'è nessuno che lo avverta; esso mai sarà esperito dal “giunco pensante” se non nel suo proprio

---

<sup>553</sup> Blaise Pascal, *Frammenti*, ed. Andra Balmas, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994, nn. 200 e 201, vol. I, p. 275, ed. Brunschvicg nn. 347 e 206.

<sup>554</sup> “Le Vitrier: — Silence! On dirait l'espace de Pascal!” (S. Beckett, *Eleuthéria*, Paris: Les Editions de Minuit, 1995, p. 137).

impensabile mancare. È questo che s'insinua nelle lacune del "rumore" come il rovescio di una fattura a sbalzo, il silenzio dove si è senza sapersi, come una pietra è e non è, "a wordless thing in an empty place... where nothing speaks, and that I listen, and that I seek, like a caged beast" (U 386). L'assenza di verbo individua lo spazio in cui manca ogni coscienza riflessiva, dove "[one] neither is nor is not, and where language dies that permits of such expressions" (U 335): dove ogni apparire tace e, con ciò, ogni presenza manca. Nella totale assenza di verbo, nulla viene a sé. Al contrario, la gabbia cui è costretta la "caged beast" è la condizione umana in quanto intimamente condannata a subire il ronzio di un *logos* "abased" (U 307) perché connesso a nessun ordine: tale da non far seguire al proprio "advent" (U 307), inoppugnabile ingiunzione di sé, alcun "farewell" (U 307), nessuna liberazione. In questo senso, il mormorio è "something gone wrong with the silence" (MO 88): viola il silenzio della paradossale propria assenza, che precede la generazione dell'io nella sua sostanza riflessiva:

Worm. Feeling nothing, knowing nothing, capable of nothing, wanting nothing. Until the instant he hears the sound that will never stop. Then it's the end, Worm no longer is. We know it, but we don't say it, we say it's the awakening, the beginning of Worm, for now we must speak, and speak of Worm. It's no longer he, but let us proceed as if it were still he at last, who hears, and trembles, and is delivered over, to affliction and the struggle to withstand it, the starting eye, the labouring mind. (U 348-349)

L'inerzia di tale paradossale "un niente", che è "ignorant of himself and silent, ignorant of his silence and silent" (U 346-347), dura fino a che il suono del primo "dirsi" non compare ("Until the instant he hears"). Quello è l'inizio dell'incessante conato a dire e dell'apparire che non smette di avvenire a un sé e segna il principio di un sé nella parola: "now we must speak, and speak of Worm". Il limite irraggiungibile del linguaggio e della storia dell'io, meta ideale che sostiene lo sforzo dell'opera, è il silenzio in cui non si dà coscienza, dove non avviene verbo e nulla si sa, "I'll never know, in the silence you don't know" (U 414).

La pace dell'assenza di parole è radicalmente distinta da “their so-called silence” (MD 206), il tacere relativo che in verità non è altro se non una variazione del suono, l'unico esperibile dall'essere che parla. Così, quello che nella testa si avverte, è “the terror-stricken babble of the condemn to silence” (U 354), un dire impotente e continuo che condanna alla misura insufficiente del silenzio parziale, scavando tra i vivi e le cose mute un abisso, e stabilendo il termine di una incolmabile aspirazione. La “blessedness of absence” (MD 222) che la voce narrante ricerca nella Trilogia coincide con l'assenza assoluta che (non) si gode la polvere lasciata a se stessa, non creata umana né dall'avvento del mormorio né della sua manifestazione successiva che è il linguaggio degli uomini:

I'm tired of being matter, matter, pawed and pummelled endlessly in vain.  
Or give me up and leave me lying in a heap, in such a heap that none would  
ever be found again to try and fashion it... They don't know where I am, or  
what I'm like, I'm like dust, they want to make a man out of dust. Listen to  
them, losing heart!... (U 348)

L'aspirazione che sostiene la scrittura beckettiana si rivolge alla dis-incarnazione, non come dematerializzazione dell'io – ché i voli sublimi dello spirito non sono più credibili – ma come desiderio che alla sostanza terrestre non avvenga verbo, che essa resti polvere, insensibile, disumana, fango muto. Così il tema sarà ripreso nei *Texts for Nothing*, come aspirazione alla cancellazione della parola-pensiero che coincide con una regressione della sostanza umana, procedente dal *Logos*, all'informità della creta non plasmata da verbo alcuno:

Blot, words can be blotted and the mad thoughts they invent, the nostalgia  
for that slime where the Eternal breathed and his son wrote, long after,  
with divine idiotic finger... wipe it out, all you have to do is say you said  
nothing and so say nothing again.<sup>555</sup>

---

<sup>555</sup> “Texts for Nothing, 6”, in *The Complete Short Prose*, op. cit., p. 124.

Il soffio e la scrittura, le modalità dell'incessante monologare, sono talmente correlate all'animazione che l'assenza di sé può essere indicata come cancellazione dell'impronta stessa del *Logos*, il Figlio che "scrisse" per primo nel fango, tramutando per sempre quella sostanza inorganica in materia *segnata*.

#### 4.6. Rumore, nascita e umanizzazione

Nella Trilogia il *rumore* che costituisce la nascita dell'io può dirsi carnale proprio perché intimamente ed esplicitamente legato da Beckett al *patire*: "he *merely hears, and suffers...* sound is turned *without the help of reason, to rage and terror*" (U 356, c.a.) L'avvento del suono e del provarsi patendo ancora prima del pensiero-parola sono la medesima cosa, tanto che Beckett può affermare che "Worm suffers only from the noise" (U 361). Il *pathos*, dunque l'incarnazione, è la condizione necessaria e sufficiente perché nasca una coscienza, "no being but being conceived" (U 346), e perché con essa, il mondo umano usurpi quello del soggetto. Lo spirito, il soffio vitale, è da subito *sentimento* della presenza: "Then what it is this faint noise... recalling the breath of life, to those whom it corrodes? [...] his terror and distress?" (U 355). In principio, dunque, era l'affezione. A essa segue il consolidamento di un soggetto dato a sé come pensiero, e dunque in un "corpo" organizzato:

it's not yet my turn, it's someone else's turn, that's why I can't stir, that's why I don't feel a body on me, I'm not suffering enough yet, it's not yet my turn, not *suffering enough to be able to stir, to have a body, complete with head, to be able to understand*, to have eyes to light the way, I merely hear, without



understanding, without being able to profit by it... (U 412, corsivo aggiunto)

Dall'intensificazione del primordiale soffrire, come un progressivo farsi nitido del verbo, emergono l'"understanding" e la percezione di una "testa" sede del pensiero, dunque la "rappresentazione" di un sé corporeo capace di movimento. Per via d'orecchio, l'Innominabile si autoappare, si concepisce e, elaborandosi in un linguaggio e in un pensiero acquisiti, si rappresenta una forma umana: "I begin by the ear.... One minute in a skull and the next in a belly, strange,[...] If I speak of a head, referring to me, it's because I hear it being spoken of" (U 353). È dunque la sostanza ove *pathos* è il primo verbo e viceversa a dar luogo all'originaria donazione riflessiva, informe e irrappresentabile, rispetto alla quale ogni coscienza verbale è successiva. In quanto carne, l'io è solo l'apparire del suo verbo: puro orecchio. Ma è quanto basta per generare una prepotente forma umana:

The noise. How long did I remain a pure hear?... These millions of different sounds, always the same, recurring without pause, are all one requires to sprout a head, a bud to begin with, finally huge, its function first to silence, then to extinguish when the eye joins in, and worse than the evil, its treasure-house. (U 354)

"The fatal pull of maternal regression"<sup>556</sup> che Phil Baker legge nell'opera di Beckett diventa nella Trilogia strumento di ricerca del soggetto nel disfacimento della mappatura del corpo costituito, in un auto-apparire preverbale e pre-rappresentativo, che è "materno" in quanto legato alla metafora dell'autoconcezione. Il corpo proprio in cui l'io è ingiunto a sé non è tanto *morcelé*, come sarebbe proprio di una regressione infantile, quanto un unico *morceau* informe e plastico, sensibile alle forze che lo

---

<sup>556</sup> P. Baker, *Beckett and the Mythology of Psychoanalysis*, London: The Macmillan press Ltd, 1997, p. 94.

percorrono, tanto da potersi figurare come un “organe indéterminé polyvalent”<sup>557</sup>: “How long did I remain a pure hear?” (U 354). La presenza incarnata quale si dà al senso intimo è intrinsecamente diversa dalla rappresentazione della stessa come corpo, la quale “reposait sur un privilège exclusif de la représentation quasi visuelle”<sup>558</sup>. Al contrario, il corpo quale percepito nel senso intimo è irrepresentabile. Nel momento in cui Beckett persegue radicalmente la riduzione dell’“io” all’assoluto soggetto, puro ma vuoto *sostrato* del linguaggio, la rappresentazione corporea si rivela una convenzione che sorge quando l’“io”, pronunciandosi, scade nel *noi*. Il sentimento di sé che pertiene alla certezza non rappresentativa (“thanks to I know not what intuition” MO 170), si denatura, plasmato dal pensiero-parola, in una forma umana che è in sé “umanizzazione”, entrata in una condizione condivisa:

The rascal, he’s *getting humanized*... The condition they are decoying him into, with their ears, their eyes, their tears and a brainpan where anything may happen. That’s his strength, his only strength, that he understands nothing, can’t take thought... feels nothing, ah but just a moment, he feels, he suffers, the noise makes him suffer, and he knows, he knows it’s a voice, and he understands, a few expressions here and there... (U 360)

Se il patimento del suono (o del verbo) è il momento che segna la caduta, l’entrata nell’umanizzazione cui è connaturata la formazione di un corpo, la ricerca di un “io” si concentra nella resistenza a questo processo di denaturazione, (“his only strength, that he understands nothing”) e dunque nell’accettazione della “shapelessness” (MD 180) e “formlessness” (MD 197) del soggetto, come della radicale equivalenza delle sue rappresentazioni. Il corpo organizzato è fittizio come il continuo rinascere dell’io nel personaggio; è anch’esso questione romanzesca:

---

<sup>557</sup> G. Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris: Seuil, 2002, p. 54. Per un’analisi del “single multi-functioning organ” si veda anche Y. Tajiri, *Samuel Beckett and the Prosthetic Body: The Organs and Senses in Modernism*, Palgrave Macmillan, 2007. pp. 47-54.

<sup>558</sup> *Soi même coome un autre*, op. cit., p. 371.

it appears I have rejuvenated... The poor bastards. They could clap an artificial anus in the hollow of my hand and still I wouldn't be there, alive with their life, not far short of a man, just barely a man, sufficiently a man to have hopes one day of being one, my avatars behind me. (U 315)

Il corpo organizzato è “human to be sure”, ed è quello che si impara alla scuola dei Mahood: “The moment the silence is broken in this way it can only mean one thing. [...] Pupil Mahood, repeat after me, Man is a higher mammal.” (U 337). Nella rappresentazione del corpo strutturato, “umano”, s'incrociano stratificazioni culturali e, soprattutto, una spiegazione metafisica dell'uomo.

È invece all'uomo esiliato nella sua umanità (“exiled in his manhood”) che Beckett si rivolge. Il *logos* che nella carne prende stanza è da intendere in modo tutt'affatto diverso rispetto alla tradizione precedente: solo l'umanità-Mahood è responsabile della “creazione” dell'uomo, e lo è attraverso le parole. La relazione della forma umana alla creazione divina, da cui dipende a sua volta il divenire dio dell'uomo, è più che smentita: Beckett ne puntualizza la provenienza tutta umana, trascinando tutte le parole dello spirito parolaio – sostanzialmente, vedremo, un pappagallo – nella “completa reificazione del mondo, che non lascia dietro di sé nulla che non sia opera dell'uomo”<sup>559</sup>. Il Dio cui il soggetto “had been taught to ascribe [his] angers, fears, and even [his] body” (MO 169) proviene da “They”: “They also gave me the low-down on God. They told me I depended on him, in the last analysis... this being the place, according to them, where the inestimable gift of life had been rammed down my gullet.” (U 298).

Beckett coglie un ribaltamento profondo che investe il senso dell'Incarnazione. Nella Trilogia, essa è segnata dalla fine di ogni trascendenza, sia in senso verticale, come patto metafisico, che in senso orizzontale, come trascendimento della vita incarnata verso l'esistenza. Beckett vive un disastro profondissimo, in cui “Dio è morto” indica

---

<sup>559</sup> T. Adorno, “Capire *Finale di Partita*”, in *Le ceneri della commedia: il teatro di Samuel Beckett*, a cura di Sergio Colomba, Roma: Bulzoni, 1997, p. 19.

che “God... is incarnated dead...”<sup>560</sup>: la carne è la sostanza del mero morire. Non solo nessuna vita vincerà la morte, ma, soprattutto, la morte invade la vita, la quale si ribalta nella nuda realtà di un marcire progressivo. Allora, chiediamoci, che cosa viene a sé nell’apparire originario?

Mean words, and needless, from the mean old spirit, I invented love, music, the smell of currant, to escape from me. Organs, a without, it’s easy to imagine, a god, it’s unavoidable, you imagine them, it’s easy, the worst is dulled [...] I am a big talking ball, talking about things that do not exist, or that exist perhaps, impossible to know, beside the point...(U 306)

Se il mondo degli uomini articolato nel linguaggio poteva essere “escape”, fuga possibile dal nulla, ora le “mean words” umane riassorbono ogni *logos*. Esso è scaduto nell’articolazione a vuoto dell’andare verso la morte assoluta incarnata da “me”. Ogni carne che subisce la parola la pronuncia come una verbalizzazione del morire, è “a living mouth articulating death”<sup>561</sup>. L’incarnazione di Beckett è qualcosa di diverso dalla rivelazione della sostanza nella quale la coscienza viene in sé per cogliere ed esprimere l’ordine del mondo. Nella “still living flesh” di Beckett, fatto neutro e senza trascendenza, la coscienza si sveglia per sapere il morire e saperlo a vuoto. Questa carne ha cambiato sostanza.

---

<sup>560</sup> J-L. Nancy, “Dei paralysis progressiva”, in *The Birth to Presence*, op. cit., p. 51 (il saggio è originariamente scritto in inglese).

<sup>561</sup> *Ivi*, p. 50.

#### 4.7. Da “mud” a “turd”: la sostanza di decomposizione

Nell'istituto di Saint John of God ha luogo un assurdo incubo che mette in scacco ogni logica. È sotto le mani di Lemuel, Pat e Lady Pedal che Macmann è costretto a prendere corpo secondo una modalità particolare: non tanto a provarsi come donazione preliminare e apertura interrogante, quanto a farsi carne senza resto. Nel suo “great striped cloak reaching down to his ankles”, sotto le urla e le minacce di Lemuel e degli altri “keepers in their white clothes”, Macmann si gode “the right to be abroad in all weathers morning, noon and night... food and lodging such as they were free of all charge... a minimum of persecution and corporal punishment... the faculties of memory and reflection stunned by the incessant walking and high wind” (MD 277-278). È circondato da un muro pattugliato da sentinelle, che bandisce “all the beauty, the knowing and the loving”, e all'interno del quale si pervertono “logic” e “justice”. Qui, “without a word of explanation”:

One evening Macmann went back to his cell with a branch torn from a dead bramble, for use as a stick to support him as he walked. Then Lemuel took it from him and struck him with it over and over again, no, that won't work, the Lemuel called a keeper by the name of Pat, a thorough brute though puny in appearance, and said to him , Pat, will you look at that. (MD 275)

In questa sezione della storia del “figlio dell'uomo”, qualcosa del tessuto metaletterario della Trilogia s'incrina per il penetrare di un assurdo tenuto a bada a malapena, che lascia gli occhi “horror-worn” e paralizza ogni lingua, come l'episodio dei bambini “ran up dead” di proposito, dopo il quale resta il silenzio infinito della strada e il senso inequivocabile di una fine: “it was as if nothing ...would ever happen again” (MD 279). All'interno di questo muro, teatro della fine dell'uomo, tenere un fiore in mano è in sé un crimine:

no questions were ever asked in the House of Saint John of God, but stern measures were simply taken, or not taken, according to the dictates of a peculiar logic. For, when you come to think of it, in virtue of what possible principle of justice can a flower in the hand fasten on the bearer the crime of having gathered it? Or was the mere fact of holding it for all to see in itself a felony, analogous to that of the receiver or fence? (MD 276)

Che Macmann venga privato del bastone e picchiato con esso e che il fiore in mano sia un delitto indicano la negazione di ogni trascendimento della vita biologica, anche come schiusura verso il mondo: fine della bellezza, e dello “spirito”, degradato ora sì a parola meschina, mentre l’uomo è ricacciato senza sosta nella sua nuda presenza animale, privato del mondo umano, “as if ashamed to be seen by their fellows” (MD 279). In questo “little Paradise for those who like their nature *sloven*” (MD 277, c. a.) la natura dell’uomo è, appunto, negletta e maltrattata, al punto di sparire: il corpo vivente è “vietato, reificato, estraniato”<sup>562</sup>, costretto a essere già cosa morta. Sebbene tutti i personaggi di Beckett fuggano dall’esistenza, in questa sezione di *Malone Dies* la possibilità di un mondo umano è diventata maligna parodia. La fine della soggettività incarnata ma tale da definirsi nell’incontro estatico col mondo riveste nella Trilogia un senso epocale. Ormai il corpo non schiude più l’essere come relazione con l’esteriorità, ma esprime la riduzione dell’uomo a *zoön*, “assenza di mondo fatta carne”<sup>563</sup>, massa senza nome perché con l’assenza di mondo sparisce la “persona” e comincia l’era del corpo come pura vulnerabilità ed esposizione al morire.

Contemplata in questa luce, la caratteristica inestaticità del corpo beckettiano assume il senso di una progressiva contrazione della soggettività al suo *confino corporale*. Rovesciando la definizione del corpo come “io posso”, potremmo chiamare il corpo di Beckett come l’“io non posso” per eccellenza:

---

<sup>562</sup> M. Horkheimer, T. Adorno, “Interesse per il corpo”, in *Dialettica dell’Illuminismo*, Torino: Einaudi, 1997, pp. 250-253.

<sup>563</sup> T. Adorno, “Capire *Finale di Partita*”, op. cit. , p. 27.

If I had the use of my body I would throw it out of the window. But perhaps it is the knowledge of my impotence that emboldens me to that thought. All hangs together, I am in chains. (MD 218)

La geulincxiana non padronanza del movimento corporeo è diventata qui percezione di una cattività nel corpo in cui si riassorbe qualsiasi elemento che si riferisca a una “persona”, al proiettarsi esterno di un’individualità, come l’andare nel mondo o compiere una “traiettoria”, i correlativi spaziali del superamento del corpo nell’esistenza:

I was never anywhere but here, no one ever got me out of here. Enough of acting the infant who has been told so often how he was found under a cabbage that in the end remembers the exact spot in the garden... There will be *no more from me about bodies and trajectories, sky and earth*, I don’t know what it all is. They have told me, explained to me, described to me, what it all is, what it looks like, what it’s all for... (U 324, corsivo aggiunto)

Tutte le nozioni sull’essere e l’esistere sono “balls” (U 348) che provengono da “they”, uomini la cui essenza razionale si è espressa nella Casa di San Giovanni sotto le mani di Lemuel. Per questo corpo il mondo non ha più senso, non lo rende veicolo di un processo di soggettivazione: “it will never be I... the departure, the body that rises, the way, in colour, the arrival, the door that opens, closes again...” (U 412). Che l’io non possa avere “storia” è anche la tragedia della sua nuda equazione con il corpo biologico, che fa sparire ogni vita nel puro fatto della natalità e della mortalità, rendendola “the inenarrabile *contraption* I called my life” (MO 114). La soggettività narrativa – che presuppone un dispiegamento nel tempo e nello spazio e dunque implica intimamente un andare fuori di sé in un mondo – è ora “admittedly reduced” (U 317), contratta a una materia che collassa su se stessa senza nessuna trascendenza,

nella quale si conosce a vuoto: “here I can count on my body alone, my body *incapable of the smallest movement*” (U 301, c. a.). Senza esistenza, la vita non è che uno scherzo di cattivo gusto: “my life, my life, now I speak of it as something over, now as of a joke which still goes on, and is there any sense for that?” (MO 36). La mancanza di senso della vita ricacciata nel corpo è l’“assurdo in cui la mera esistenza si ribalta non appena essa si risolve nella sua nuda uguaglianza con se stessa”<sup>564</sup>, in un corpo che diventa solo segno di sé. In tale cornice, esso è tutt’al più la concretezza della decomposizione: “But it is only since I have ceased to live that I think of these things and the other things. It is in the tranquillity of decomposition that I remember the long confused emotion which was my life.” (MO 25). La “vita” narrabile è qualcosa d’altri tempi, parodico residuo memoriale che alle wordsworthiane “emotions” sostituisce la presenza reificata di “decomposition”. Così, mentre per la soggettività incarnata ma decisamente “estatica” che Lawrence o Joyce possono ancora concepire il corpo apriva l’essere a una relazione con l’esteriorità, in Beckett, come nota Adorno, il corpo “è il punto fino al quale le situazioni regrediscono”, ove l’essere è confinato, incarnato senza residui. L’incarnazione diventa in Beckett “my *situation*, revolting word”, estrema contrazione della vita. Nel corpo senza mondo e senza storia, non v’è nulla da pensare se non l’implosione di ogni pensiero nella neutralità disarmante della sua “fattualità”: qui lo spirito si decompone, va “to rack and ruin” (MD 189), nel senso che tutto l’invisibile umano è preso nella pura estraneità al senso che è propria del morire e del vivere intransitivi.

Nella Casa di San Giovanni è finita ogni logica, sostituita da quella “peculiar” di Lemuel e delle sentinelle, è stata bandita anche solo la necessità di una “explanation” per le “stern measures” adottate. Ma dopo l’uccisione dei bambini “little by little the haze formed again, and the sense of absence, and the captive things began to murmur again, each one to itself, and it was as if nothing had ever happened” (MD 279). Se dopo tutto ciò il “dire” non ha taciuto per sempre, che cosa vi si manifesta? Non certo una sensatezza: il mormorio delle cose ha cambiato natura. La voce dei Mahood ha inghiottito il *logos*, al punto che il “come le cose tutte stanno” è degradato al dire di un

---

<sup>564</sup> T. Adorno, “Capire *Finale di Partita*”, op. cit. p. 21.



“proverbio”: “For all things hang together, by the operation of the Holy Ghost, *as the saying is*” (MO 41). Il collegare umano, nella forma del “saying”, ha in tutto sostituito l’essere legato delle cose in un ordine oggettivo e da questo non è più sostenuto. Nella Casa di San Giovanni, il manifestarsi della vita è scaduto nella “song of the birds” (MD 277) che i prigionieri odono come un assurdo commento all’incommentabile:

The air was filled with their voices, especially at dawn and dusk, and those which set off in flocks in the morning, such as the crows and starlings, for distant pastures, came back the same evening all joyous to the sanctuary, where their sentinels awaited them. (MD 276)

Nella carne, dunque, si incarna l’ingombro nocivo di un dire parassitario che è più simile al blaterare di un pappagallo: “a little bird... the paraclete perhaps, psittaceously named” (MD 249). In questa incarnazione che nulla vivifica se non colui che è vivo all’assurdità dell’esistere patendo, si consuma il rovesciamento di ogni senso nella pazzia, degli “inmates of Saint John of God’s” nei “Johnny Goddamms” (MD 281), folli per il tormento di un dire inutile. In una sorta di collasso cosmico, inversione demoniaca della trascendenza, il cielo e tutto ciò che di elevato esiste precipita dalle sue altezze, e il Paradiso diventa il soggiorno infernale dei dannati:

...to hell with all this fucking scenery. Where could it have risen anyway, tell me that. Underground perhaps. In a word a little Paradise for those who like their nature sloven. (MD 277)

Se l’Incarnazione, come discesa dello Spirito Santo, sosteneva a sua volta un paradigma ascensionale per l’uomo, in Beckett lo spirito è carico di piombo, prende carne senza sublimazione, e l’ingiunzione a sé che accompagna ogni manifestazione di un io si risolve in “the earth enjoining him to fall and his long blind life” (MD 279): sapere la morte nella vita e la vita a vuoto. Le parole e il pensiero non sono ormai che la parodia

di un senso, “indifferent, bringing nothing away, too light to leave a mark... farcical” (U 355). Il dire non si inserisce in alcuna dinamica disvelante né teleologica:

All this business of a labour to accomplish, before I can end, of words to say, a truth to recover, in order to say it, before I can end, of an imposed task... I invented it all, in the hope it would console me, help me to go on, *allow me to think of myself as somewhere on a road, moving, between a beginning and an end... All lies ... I have to speak, whatever that means.* Having nothing to say, no words but the words of other, I have to speak. No one compels me to, there is no one, it's an accident, a fact. (U 314, corsivo aggiunto)

Il bisogno di espressione, ormai dissociato dalla sua sensatezza (“whatever that means”), rientra in una sorta di “patogenesi della vita sbagliata”<sup>565</sup>, che semplicemente non ha spiegazione. L'obbligo a subire la manifestazione e a manifestare gli è connaturato ma manca di senso come ne manca un peto: “I can't help it, gas escapes from my fundament at the least pretext” (MO 30). La voce è lì solo per far sorgere una coscienza riflessiva inutile e dannosa:

Ah if only this voice could stop, this meaningless voice which prevents you from being nothing, *just barely prevents you from being nothing and nowhere*, just enough to keep alight this little yellow flame feebly darting from side to side, panting, as if straining to tear itself from its wick, it should never have been lit, or it should never have been fed, or it should have been put out, put out, it should have been let go out. (U 371, corsivo aggiunto)

Nel bruciare, nel consumarsi sta dunque tutto il (non) significato di questa favilla, che si conosce sospesa nel morire e conosce questo invano. L'alito della vita non avviene

---

<sup>565</sup> T. Adorno, “Capire *Finale di Partita*”, op. cit., p. 21.

che per dare una coscienza alla decomposizione: “Then what it is this faint noise... recalling the breath of life, to those whom it corrodes?” (U 355). Se il *logos*, degradato a convenzione, non è che un acido che corrode nella forma di una farsesca aspirazione al senso, allora la carne in cui esso avviene non è materia della vita, prima trascendenza, ma “the rot”, sostanza di putrefazione. Diventa “rubbish”, assumendo tutta intera la proprietà caduca del cadavere, è un essere gettati nel marcire con l’appendice tormentosa di un *cogito* ridicolo:

this heap of rubbish. What about trying to cogitate, while waiting for something intelligibile to take place? (U 341).

Il fatto che nella Trilogia la carne resti polvere e fango indica che essa, sebbene subisca l’apertura al senso di un verbo, non muta la sua sostanza in quella della vita. Anzi, che il soggetto incarnato sia “dust of words” (U 386), segnala chiaramente che esso è la presenza della parola in una sostanza che resta morta nonostante l’avvento della prima, rimanendo “polvere” a dispetto dell’avvento del verbo: anzi è parola fatta polvere, come incarnata al contrario. Beckett radicalizza ulteriormente la demitizzazione della carne proponendone l’equazione con la materia fecale, putrescenza in origine, come abbiamo già segnalato riguardo al simbolo centrale della Turdy Madonna (MO 173). La “situation” di Moran o dell’ignoto “I” parlante è quella “of the turd waiting for the flush” (MO 162), frase nella quale “the flush” esemplifica il senso abortivo di una morte che semplicemente pone termine a una presenza senza nulla compiere, mentre che l’escremento sia la “situazione” della voce ha il doppio significato di esserne il confino fisico e il collocamento esistenziale. Della stessa natura escrementizia è l’ancoraggio terrestre di cui è prigioniero Worm, il suo esilio in un’umanità radicale:

It’s as if he were rooted, that’s bonds if you like, the earth would have to quake, it isn’t earth, one doesn’t know what it is, it’s like sargasso, no, it’s like molasses, no, [...] it would be paradise, but for this noise, it’s life trying

to get in. [...] it's like *shit*, *there we have it at last, the right word, one has only to seek*  
(U364-365, corsivo aggiunto)

*Shit* è l'unica definizione calzante per la sostanza in cui l'uomo è confinato, materia terrestre per eccellenza ove la vita, nella forma del verbo, sveglia lo sterco alla sua natura già decomposta e alla futilità del suo verbalizzare. Non si tratta qui del *logos* che, facendosi carne, crea la coscienza di un morire redimibile, ma della cattura di quello stesso *logos* in una decomposizione progressiva e senza ritorno, dove esso subisce la denaturazione a un dire umano e inane. Interpretare la “musa anale” beckettiana (MO 79) solo come il residuo di fantasmi di regressione non dà conto della frattura profondissima che la Trilogia porta a maturazione. Il linguaggio della psicanalisi è di certo molto importante nei *Three Novels*, basti pensare al riferimento ai ladroni crocefissi degli orecchini di Moll che, più che i Vangeli, riprende il saggio sul motto di spirito freudiano, con l'implicazione che i due ladroni crocefissi sono due impostori (i personaggi, la cui sofferenza è fittizia), mentre il vero Cristo sofferente è nel mezzo, ma invisibile, l'Io senza nome che si concepisce come personaggio. Tuttavia, Beckett inaugura una maniera di presentare il corpo che sarà estremamente seminale per tutto il secondo Novecento, ove esso è completamente dissociato da ogni rappresentazione che si riferisca alla sua presenza attiva nel mondo e sostanzialmente equato con la qualità patica e passiva della carne. E' cruciale, dunque, sottolineare che, se la Trilogia segna la prima profonda riflessione di Beckett sul tema dell'incarnazione e del patimento del verbo come dati minimi della presenza, la carne di Beckett è un esperirsi nella vulnerabilità fattuale del morire concepito nel quadro di un'immanenza radicale.

Dunque, questo corpo è l'autentica prigione e l'autentica tomba perché rappresenta l'assoluto confino della vita cosciente nel perire terrestre, l'essere “buried in the world” (MD 199), o “condemned to life rotting in this dungeon” (U 325). Nessuna anima lascerà mai l'assoluto “qui” che è il corpo-prigione. Essa sopravvive nella Trilogia come il costante dialogo con se stessi che è la vera pena che si sconta nel carcere cieco, per cui le “catalepsis of the soul” (MD 199), i momenti in cui la voce tace, sono l'unico sollievo. Ecco perché l'anima, scrive Beckett, è negata invano: “that soul denied in

vain, vigilant, anxious, turning in its cage as in a lantern, in the night without haven or craft or matter or understanding”. (MD 222) Essa permane come obbligo dell’apertura interrogante e sterile coscienza della pena del tempo, “the waiting that knows itself in vain” (MD241). E’ ascolto e ricerca senza esito nella perenne cattività di un’umanità intrascendibile: “I listen and ... I seek like a caged beast born of caged beasts born of caged beasts born in a cage and dead in a cage” (U 386). La gabbia o la prigione è il luogo in cui nascita e morte si sovrappongono; ed è la voce stessa che, nel suo ergastolo, si conosce morente, “a voice dying” in una “enormous prison” (U 409), da cui è evidente che nessuna parola di vita sostiene il dire che genera la sostanza senziente. Anzi, nella carne, “indistinguibile dalla vita, la morte appare come un *automaton*, un’entità semovente che cresce e prospera dentro il corpo del vivo, e lo abita e lo costringe a terra”<sup>566</sup>. Mentre nella tradizione platonica, cui Beckett allude, il corpo è carcassa temporanea di un’anima che liberandosene conosce il mondo veramente essente, in Beckett il corpo è carcassa assoluta (MD 193), non solo come corpo-cosa, involucro atto all’esistenza, ma anche in quanto carne, “putrid mucus” (MD 225), materia putrida in partenza, non più incarnazione della Vita. Dunque, nella prima Trilogia, la famosa frattura tra materia e spirito che viene attribuita a Beckett è da intendersi come la degradazione di ogni trascendenza alla pura opacità della materia, per cui il corpo è il suo proprio peso, la pura esposizione della mortalità e nulla più.

La completa reificazione della presenza e il riassorbimento dell’essere nel corpo mortale esprimono anche la perdita di significato del corpo, l’impossibilità di sublimare in un ordine interpretativo la sua entropica saturazione materiale. Come nota J.-L. Nancy, “il corpo di Dio era il corpo dell’uomo stesso. [...] Il corpo dell’incarnazione è *il segno*, assolutamente. ... E’ lui dunque che si espone *morto* come *mondo dei corpi*...”<sup>567</sup>. Il fatto che Dio più non sia o sia “incarnato morto”, significa la dissoluzione dell’intima possibilità che il corpo sia “segno di...”. Soprattutto la Trilogia sottolinea la perdita del corpo di Passione come paradigma giustificativo del dolore e della morte. Come scrive Beckett in una lettera a McGreevy: “is there some way of devoting pain & monstrosity & incapacitation to the service of a deserving cause? Is one to insist on a crucifixion

---

<sup>566</sup> N. Fusini, *Beckett e Bacon*, Milano: Garzanti, 1994, p. 27.

<sup>567</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, op. cit., pp. 51-55.

for which there is no demand?”<sup>568</sup>. Beckett collega il senso del dolore alla crocifissione, che, da simbolo di un compimento, diventa l’espressione di una condizione gratuita, della semplice circostanzialità che accompagna la vita. Il soffrire non salva né è motivato da una necessità di espiazione: nel tempo pasquale – un tempo tragicomico – si entra già nascendo: “what a pity [Good Friday] did not coincide with the Feats of the Annunciation, instead of merely very nearly”<sup>569</sup>. Come nota M. Bryden, nella Trilogia Cristo è rappresentato esclusivamente come “a human exemplar... he does not illuminate or redeem other scenes of execution”<sup>570</sup>. Anzi, il “kenotic mode” è talmente accentuato che l’incarnazione-passione si degrada a questione animalesca, al ciclo di vita dei maiali:

[Big Lambert’s] great days then fell in December and January, and from February onwards he waited impatiently for the return of the season, the principal event of which is unquestionably the Saviou’rs birth, in a stable [...] And for days afterwards he could only speak of nothing but the pig he had just dispatched, I would say into the other world if I was not aware that pigs have none but this. [...] Then all his conversation was of this new pig, so unlike the other in every respect, so quite unlike, and yet at bottom the same. For all pigs are alike, when you get to know their little ways, struggle, squeal, bleed, squeal, struggle, bleed, squeal and faint away, in more or less the same way exactly, a way that is all their own and could never be imitated by a lamb, for example, or a kid. But once March was out Big Lambert recovered his calm and became himself again. (MD 201)

In questa desacralizzazione dell’incarnazione, la venuta del maiale a marzo conduce solo alla sua uccisione a dicembre. La carne come sostanza trascendente, “flesh”, si è umiliata alla qualità tutta mortale di “meat”, senza però che con ciò sia sopravvenuta

---

<sup>568</sup> *Letters*, Vol. 1, op. cit., p. 258

<sup>569</sup> *Letters*, Vol. 1, op. cit., p. 474.

<sup>570</sup> M. Bryden, *Samuel Beckett and the Idea of God*, Macmillan Press, 1998, p. 140.

l'immunità al dolore che è delle cose morte: "The meat, in this quarter, has a a high reputation, and people come from a distance, from great distance, on purpose to relish it. Which having done they hurry away... Here all is killing and eating" (U 340). Se il corpo è segno di qualcosa, lo è solo del morire. Analogamente le pecore incrociate da Molloy non muovono verso alcun destino di salvezza: vanno semplicemente al mattatoio: "it left me with persisting doubts as to the destination of those sheep, among which there were lambs, and often wandering if they had safely reached some commonage or fallen, their skull shattered, their thin legs crumpling, first to their knees, then over on their fleecy sides, under the pole-axe, though that is not the way they slaughter sheep, but with a knife, so that they bleed to death". (MO 29). La vita stessa è un essere "inchiodati" (U 354) a una Passione immotivata e casuale che non termina con la sussunzione del patire nella vita vittoriosa e nel senso. Anzi, l'esistenza diviene "a calvary with no limit to its stations and no hope of crucifixion" (MO 25), una *via crucis* interminabile perché senza *fine*. Un martirio, che avviene solo per i propri occhi e senza sacertà:

What was the name of the martyr who, being in prison, loaded with chains, covered with wounds and vermin, unable to stir, celebrated the consecration on his stomach and gave himself absolution? (MO 168)

Tale supplizio costituisce un patimento del male senza sacri-ficio, nel quale non si celebra la conversione del "senso nel sangue, del sangue nel senso"<sup>571</sup> ma la tautologia assoluta di "wounds and vermin". La decomposizione non significa null'altro che sé: "dalle piaghe di Cristo si scioglieva e scorreva goccia a goccia lo Spirito. [...] La piaga è ormai solo una piaga – e tutto il corpo è solo una piaga"<sup>572</sup>. Nel corpo si consuma l'interminabile crocifissione che nulla compie e nulla redime, la quale non rivela "l'ombra di un'essenza ideale, ma l'ombra pesante del corpo, ... della sua incarnazione

---

<sup>571</sup> J-L. Nancy, *Corpus*, op. cit., p. 66

<sup>572</sup> *Ivi*, p. 66.

contingente, casuale”<sup>573</sup>. Anzi, Passione è lo svolgimento della vita e la sua insignificante decomposizione. Il crocifisso stesso è “rotted” (MD 264), come a indicare che al venerdì santo non segue trasfigurazione, Cristo resta inchiodato alla croce. Dunque il *patire* della vita è insublimabile, irriducibilmente saturo di sé e fine a sé, come il perire che esso ha per oggetto:

To decompose is to live too, I know, I know, don't torment me, but one sometimes forgets... I knew I was merely existing and that passion without form or stations will have devoured me down to the rotting flesh itself. (MO 25)

Il corpo, dunque, non solo non schiude più il mondo, ma diviene con Beckett la pura vulnerabilità dell'essere al morire, la sua esposizione totale a un disfacimento necessario e non tragico perché casuale: “as when, having waded through a bog, you merely die of pneumonia and your legs none the worse for the wetting...” (MD 239). Come l'autore notava già nel 1935, il disfacimento è il puro fatto dell'esserci, che in quanto tale è refrattario a ogni interpretazione:

That was the picture as I was obliged to accept it, and that is still largely the picture, and I cannot see that it allows of any philosophical or ethical or Christlike imitative penitence, or in what way they could redeem a composition that was invalid from the word “go” & has to be broken up altogether.<sup>574</sup>

Non solo la sofferenza della carne “non è un fatto personale di cui sia lecito piangere”<sup>575</sup>, connaturata com'è alla “helpless clay” (MO 55) che è l'uomo, ma, con implicazioni più profonde, segna la pura insignificanza, l'estraneità del male al pensiero

---

<sup>573</sup> N. Fusini, *Beckett e Bacon*, op. cit., p. 70.

<sup>574</sup> *Letters*, Vol. I, op. cit., p. 259

<sup>575</sup> Renato Oliva, *Samuel Beckett: prima del silenzio*, Milano: Mursia, 1967, p. 97.



e alla morale (“philosophical”/ “ethical pentiment”), che spoglia il corpo della struttura che ne sosteneva la sensatezza: “the horizon of the sign, of sense, and of mimesis [that] makes the body mime a signification”<sup>576</sup>. Preso nella sua radicale estraneità al senso, il corpo è inesplicabile “*segno di sé*”<sup>577</sup> e dunque pura tautologia del soffrire: “The pain, having warned me several times in vain, had no more to say. That is how I saw it”. (MO 139). Come il dolore non ha null’altro che sé da annunciare, così le ferite non rinviano ad altro, sono “insignificant” (U 298) e i dolori “idiotic” (U 309). Il fatto che Beckett designi il corpo come “witless” (MD 186) e come il luogo di una “long madness” (MO 57) ne indica il carattere assurdo, nel senso di un totale riassorbimento del pensiero e di ogni giudizio possibile nell’opacità ininterpretabile della sua natura materiale:

For all things run together, in the body’s long madness, I feel it. But it is useless to drag out this chapter of my, how shall I say it, my existence, for it has no sense, to my mind. It is a dug at which I tug in vain, it yields nothing but wind and spatter (MO 57)

Il corpo ha cessato di rimandare a un senso nel quale la presenza materiale poteva sciogliersi in un’interpretazione, ma rimanda solo a sé, a “peto e sputo”. Dunque, se la carne patisce, patisce a vuoto, risentendo la sua mancanza di senso. Come Macmann sotto la pioggia battente, il figlio dell’uomo è in croce senza motivo né spiegazione. La mortalità è diventata assoluta, non c’è più alcuna divinità cui questa condizione sia contrapposta. Ma vale la pena sottolineare come la prima Trilogia sia in special modo rappresentativa della temperie del secondo Novecento perché inaugura questo modo di sentire il corpo, che è ormai tutto intero esposizione della carne, massa viva in cui sprofonda la figura, pura vulnerabilità dell’essere al morire senza lacrime e senza interpretazione, come un fatto neutro. Dunque, se la letteratura “is a long sequel to the

---

<sup>576</sup> J-L. Nancy, “Corpus”, in J. F. MacCannell, L. Zakarin (eds.), *Thinking Bodies*, Stanford University Press, 1994, p. 21, (intervento di Nancy al convegno dell’International Association for Philosophy and Literature, 26-28 Aprile 1990).

<sup>577</sup> J-L. Nancy, *Corpus*, Napoli: Cronopio, 2004, p. 66.

mystery of the Incarnation, a long explication of it, a long implication with it”<sup>578</sup>, la prima Trilogia rappresenta la rivisitazione di questo mito dopo il trauma, la desacralizzazione radicale del *logos* e della carne, ridotti al fatto inesplicabile della comparsa di una coscienza inutile in una *materia postuma*.

---

<sup>578</sup> J-L. Nancy, “Corpus”, in *Thinking Bodies*, op. cit., p. 21.

## Bibliografia

- Adams, R. M., *Surface and Symbol: the Consistency of James Joyce's Ulysses*, Oxford University Press, 1962
- Agamben, G., *Nudità*, Roma: Edizioni Nottetempo, 2009
- Agostino, (Sant'), *Confessioni*, a cura di Carlo Carena, Milano: Mondadori, 1994
- Anon., *My Secret Life*, Penguin: Signet Classics, 1996.
- Anon., *The Cloud of Unknowing*, ed. by Ira Progoff, NY: Dell Publishing, 1957
- Arendt, H., *Vita Activa*, Milano: Bompiani, 1964
- Aristotele, *Della generazione e della corruzione, Dell' Anima, Piccoli trattati di storia naturale*, in Opere vol. 4, trad. di Renato Laurenti e Gabriele Giannantoni, Laterza, Bari, 2004.
- AA. VV., *Il corpo narrato*, Annali della facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari, Terza serie, 1985, Vi, 2, Bari: Schena editore.
- AA. VV., *Incarnazione*, Archivio di filosofia, ed. CEDAM, 1999, n. 1-3.
- AA. VV., "Su Beckett", *Il Verri*, n. 18, gennaio 2002.
- AA. VV., *Il linguaggio della mistica*, Accademia Etrusca: Cortona, 2002
- AA. VV., *Un mestiere chiamato desiderio: interviste sull'arte del teatro (Beckett, Ionesco, Miller, Pinter, Williams)*, Roma: Minimum Fax, 1999.
- Bain, A., *The Senses and the Intellect*, New York: Appleton & Co., 1902
- Bain, A., *Mind and Body. The Theories of their Relations*, New York: Appleton, 1879
- Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino: Einaudi, 1995
- Bachelard, G., *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Librairie Jose Corti, 1983
- Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Bachelard, G., *La psychanalyse du feu*, Paris: Gallimard, 1965.

- Badiou, A., *Beckett: L'inestinguibile desiderio*, Genova: Il Nuovo Melangolo, 2008
- Baker, P., *Beckett and the Mythology of Psychoanalysis*, London: The Macmillan press Ltd, 1997
- Barker, F., *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*, The University of Michigan Press, 1995
- Barthes, R., “Encore le corps”, in *Oeuvres Complètes*, vol. 5, Paris: Seuil, 2002
- Barthes, R., *Variazioni sulla scrittura e Il Piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, Torino: Einaudi, 1999.
- Beckett S., *Disiecta: scritti sparsi e un frammento drammatico*, trad. it. di Aldo Tagliaferri, Milano: Egea, 1991
- Beckett, S., *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, New York: The Grove Press, 2006.
- Beckett, S., *The Complete Short Prose, 1929-1989*, ed. By. S. E. Gontarski, New York: Grove Press, 2006.
- Beckett, S., *Murphy*, New York: Grove Press, 2008
- Beckett, S., *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London: Calder, 1999
- Beckett, S., *Collected Poems 1930-1978*, London: Calder, 1986.
- Beckett, S., *The Letters of Samuel Beckett*, Vol. 1, 1929-1940, ed. by M. d. Fehsenfeld, L. M. Overbeck. D. Gunn, G. Craig, Cambridge: Cambridge University Press, 2009
- Beckett, S., *Watt*, New York, Grove Press, 2007.
- Beckett, S., *Eleuthéria*, Paris: Les éditions de minuit, 1994.
- Beckett S., *Dramatic Works*, New York: Grove Press (centenary edition), vol. III, 2006.
- Begam, R., *Samuel Beckett and the End of Modernity*, Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Bell, M., *D. H. Lawrence: language and being*, Cambridge University Press, 1992.
- Bizzotti, Mariucci (a cura di), *Walter Pater: le forme della modernità*, Milano: Cisalpino, 1996

- Black, M., *D.H. Lawrence: The Early Philosophical Works*, London: Macmillan, 1991
- Blake, W., *Visioni*, trad. di Giuseppe Ungaretti, Milano: Mondadori, 1993.
- Boheme, Jacob, “La Vita Sovrasensibile”, in *Il Mondo Magico di J. Boehme*, Roma: Edizioni Mediterranee, 2005.
- Bonito Oliva, R., *Soggettività*, Napoli: Guida, 2003
- Brivic, S., “The Veil of Signs: Perception and Language in *Ulysses*”, *ELH*, Vol. 57, 1990
- Brooks, P., *Body Work: objects of desire in modern narratives*, Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1993
- Brown, R., *James Joyce and Sexuality*, Cambridge University Press, 1993.
- Brown, R. (ed.), “Joyce, Penelope and The Body”, *European Joyce Studies*, 17, Amsterdam: Rodopi, 2006.
- Brugire, Bernard, ““Murphy” de Samuel Beckett: ironie et parodie dans un récit de quête”, *Etudes anglaises*, 35:1 (1982: janv./mars), p. 39.
- Bryden, M., *Samuel Beckett and the Idea of God*, London: Macmillan Press, 1998
- Budgen, F., *James Joyce and the Making of Ulysses, and other writings*, London: Oxford University Press, 1972
- Bullen, J. B., *The Pre-Raphaelite Body*, Oxford: Clarendon Press, 2005
- Buning, M.; Engelberts; Kusters, M.; Briden M. (eds.), *Samuel Beckett and Religion/ Beckett/ Aesthetics/ Politics*, Amsterdam: Rodopi, 2000
- Cartesio, R., *Meditazioni metafisiche*, Bari: Laterza, 2007
- Casini, L., *La riscoperta del corpo*, Roma: Studium, 1990
- Cassirer, E., *Linguaggio e mito*, SE: Milano, 2006.
- Catena, M. T., *Corpo*, Napoli: Guida, 2006.
- Cavarero, A., *Corpo in figure*, Milano: Feltrinelli, 1995.
- Colomba, S. (a cura di), *Le ceneri della commedia: il teatro di Samuel Beckett*, Roma: Bulzoni, 1997.

- Cornwell, Ethel F., “Samuel Beckett: The Flight from Self”, *PMLA*, vol. 88, No. 1, (Jan., 1973), pp. 41-51.
- Cosentino, E; Vazzano, S. (a cura di), *I segni del soggetto*, Roma: Carocci, 2007.
- Cosgrove, B., *James Joyce’s Negations*, Dublin: UCD Press, 2007.
- Cousineau, Thomas J., “Descartes, Lacan, and *Murphy*”, *College Literature*, 11:3 (1984: Fall) pp. 223-232.
- Cousineau, Thomas J., “Molloy and the Paternal Metaphor”, *Modern Fiction Studies*, 29:1 (1983: Spring), pp. 81-91.
- Critchley, S., “Who Speaks in the Works of Samuel Beckett?”, *Yale French Studies: The Place of Maurice Blanchot*, No. 93 (1998), pp. 114-130
- d’Aquino, Tommaso (San), *Somma Teologica*, traduzione e commento a cura dei Domenicani italiani, 47 voll., Firenze: Salani, 1954 (vol. 5) e 1965 (vol. 6).
- Darwin. C., *The Origin of Species*, New York: Collier & Son, 1909
- Defoe, D., *Robinson Crusoe*, London: Penguin, 1965
- Deleuze, G., Guattari, F., *Che cos’è la filosofia?*, Torino: Einaudi, 2002
- Deleuze, G., *L’épuisé*, Paris: Les Editions de Minuit, 1992.
- Deleuze, G., *Logique de la Sensation*, Paris: Seuil, 2002.
- della Croce, Giovanni (San), *Opere*, Roma: OCD, 2009.
- della Croce, Giovanni (San), *The Living Flame of Love*, London: Thomas Baker, 1864.
- della Croce, Giovanni (San), *The Dark Night of the Soul*, London: John Watkins, 1905
- de’ Pazzi, Maria Maddalena, *Le parole dell’estasi*, Milano: Adelphi, 1992
- de Sade, D. A. F., *La Philosophie dans le Boudoir*, Paris: Gallimard, 1976.
- Derrida, J., *Ulisse grammofono*, Genova: Il Melangolo, 2004.
- Derrida, J., *Glas*, a cura di Silvano Facioni, Milano: Bompiani, 2006.
- Dilthey, W., *Critica della ragione storica*, Torino: Einaudi, 1954
- Drucker, J., *The Visible Word*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1996

- Durand, R., “On Aphanisis: A Note on the Dramaturgy of the Subject in Narrative Analysis”, *MLN*, Vol. 98, No. 5, (Dec., 1983), pp. 860-870.
- Eco, U., *Opera aperta*, Milano: Bompiani, 1962
- Eliot, G., *Daniel Deronda*, London: Penguin, 1995.
- Ellis, D., *Dying Game 1922-1930*, The Cambridge Biography of D.H. Lawrence, Vol. III, Cambridge University Press, 1998.
- Ellmann, R., *James Joyce*, Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Esposito, R., *Immunitas: protezione e negazione della vita*, Torino: Einaudi, 2002.
- Evenson, B., “Heterotopia and Negativity in Beckett’s Molloy(s)”, *Symposium*, 45:4 (1991/1992: Winter), pp. 273-287.
- Federman, R., *Journey to Chaos: Samuel Beckett’s Early Fiction*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965.
- Fernihough, Anne (ed.), *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Cambridge University Press, 2001
- Foucault, M., *Le parole e le cose*, Milano: BUR, 2007
- Foucault, M., *L’ermeneutica del soggetto*, Milano: Feltrinelli, 2001
- Foucault, M., *La volontà di sapere (Storia della sessualità 1)*, Milano: Feltrinelli, 2006
- Frasca, G., *La lettera che muore: la letteratura nel “reticolo” mediale*, Roma: Meltemi, 2005.
- Frasca, G., *Cascando: tre studi su Beckett*, Napoli: Liguori, 1988.
- French, M., *The Book as World: James Joyce’s Ulysses*, New York: Paragon House, 1993.
- Freud, S., “Una difficoltà della psicanalisi”, *Opere*, v. 8, Torino: Boringhieri, 1976
- Freud, S., Studi sull’isteria, *Opere*, vol. 1, Torino: Boringhieri, 1967
- Freud, S., “L’Io e l’Es”, in *Opere*, Vol. IX, Torino: Boringhieri, 1977.
- Freud, S., “Il Perturbante”, in *Opere*, vol. IX, Torino: Boringhieri, 1977.
- Froula, C., *Modernism’s Body: Sex, Culture, and Joyce*, New York: Columbia University Press, 1996
- Fusini, N., *B&B: Beckett e Bacon*, Milano: Garzanti, 1994

- Fusini, N., “La Cosa materna”, in *L’esperienza delle cose*, a cura di Andrea Corsari, Marietti, Genova, 1992
- Fusini, N., “Womengraphy”, in Sandra Kemp and Paola Bono (eds.), *The Lonely Mirror*, London: Routledge, 1993.
- Galimberti, U., *Gli equivoci dell’anima*, Milano: Feltrinelli, 2003
- Galimberti, U., *Il corpo*, Milano: Feltrinelli, 2005
- Gilbert, S., *James Joyce’s Ulysses: A Study*, London: Faber & Faber, 1952.
- Goethe, W., *Faust*, Milano: feltrinelli, 2003.
- Goldberg, S. L., *The Classical Temper*, London: Chatto&Windus, 1961.
- Gontarski, S. E., “The Intent of Undoing in Samuel Beckett’s Art”, *Modern Fiction Studies*, 29:1 (1983: Spring), pp. 5-23.
- Gose, Elliott B., *The Transformation Process in Joyce’s Ulysses*, Toronto: University of Toronto Press, 1980
- Graham, F., “The Pornographic Imagination in “All Strange Away”, *Modern Fiction Studies*, 41:3/4 (1995: Fall/Winter), pp. 515-530.
- Greenberg, A., “The Death of the Psyche: a Way to the Self in the Contemporary Novel”, *Criticism*, 8:1 (1966: Winter), pp. 1-18.
- Gussow, M., *Conversations with (and about) Beckett*, London: Nick Hern Books, 1996.
- Halliwell, S., *The Aesthetics of Mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton University Press, 2002.
- Hart, C. and Hayman D. (eds.), *James Joyce’s Ulysses: Critical Essays*, University of California Press, 1977.
- Heidegger, M., *Sentieri interrotti*, Firenze: La Nuova Italia, 1968.
- Heidegger, M., *Essere e Tempo*, Milano: Mondadori, 2006.
- Heidegger, M., “L’ebbrezza come stato estetico”, in *Nietzsche*, ediz. a cura di Franco Volpi, Milano: Adelphi, 1994, pp.100 e sgg.
- Henry, M., *Incarnation*, Paris: Seuil, 2000.



- Herring, Phillip, *Joyce's Notesheets in the British Museum*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1972
- Hodgson, S., *Time and Space*, London: Longman, 1865
- Hoffman F., *The Mortal No: Death and Modern Imagination*, Princeton: Princeton University Press, 1964.
- Horkheimer, M.; Adorno, T., “Interesse per il corpo”, in *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino: Einaudi, 1997, pp. 249-254.
- Hume, D., *A Treatise on Human Understanding*, London: Penguin, 1984.
- Husserl, E., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano: Il Saggiatore, 2008.
- James, W., *Principles of Psychology*, 2 vols., New York : H. Holt, 1890
- Joyce, J. A., *Ulysses*, London: Penguin, 2000
- Joyce, J. A., *Dubliners*, London: Penguin, 1996.
- Joyce, J. A., *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London: Penguin, 2000
- Joyce, J. A., *Stephen Hero*, London: Jonathan Cape, 1969
- Joyce, J. A., *Selected Letters*, ed. by Richard Ellmann, New York: Viking, 1975.
- Joyce, J. A., *Occasional, Critical, and Political Writing*, ed. by K. Barry, Oxford University Press, 2000.
- Julian of Norwich, *Revelations of Divine Love*, London: Kegan Paul, 1902.
- Kalamaras, G., *Reclaiming the Tacit Dimension: Symbolic Form and the Rethoric of Silence*, State University of New York Press, 1994.
- Kant, I., *Critica della ragion pura*, trad. it. a cura di Giorgio Colli, Milano: Adelphi, 2004.
- Katz, D., *Saying I no More: Subjectivity and Consciousness in the prose of Samuel Beckett*, Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1999.
- Kennedy, A. K., *Samuel Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Kenner, H., *Samuel Beckett: a critical study*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.
- Kenner, H., *Ulysses*, London: George&Allen, 1987.

- Kinkead- Weekes, M., *Triumph to Exile 1912-1922*, The Cambridge Biography of D.H. Lawrence, Vol. II, Cambridge University Press, 1996.
- Knowles, D., *La tradizione mistica inglese*, a cura di Sergio Givone, Torino: Marietti, 1976.
- Knowlson, J., *Damned to Fame: the life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury, 1996.
- Kristeva, J., *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*, Milano: Spirali, 2006
- Lacan, J., *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Torino: Einaudi, 2003
- Lacan, J., *Le sinthome*, Paris: Seuil, 2005
- Lacan, J., *Les Psychoses*, Paris: Seuil, 1981
- Lacan, J., *Encore*, Paris: Seuil, 1975
- Lawrence, D. H., *The Rainbow*, London: Penguin, 1989.
- Lawrence, D. H., *Women in Love*, Washington: Bantam Books, 1996.
- Lawrence, D. H., *Lady Chatterley's Lover*, London: Penguin, 2003
- Lawrence, D. H., *Psychoanalysis and the Unconscious*, New York: Seltzer, 1921
- Lawrence, D. H., *Fantasia of the Unconscious*, London: Martin Secker, 1923
- Lawrence, D. H., *Selected Literary Criticism*, ed. by A. Beal, New York: Viking, 1956
- Lawrence, D. H., *Selected Essays*, London: Penguin, 1978.
- Lawrence, D. H., *Phoenix I: the Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, ed. by E. McDonald, London: Heinemann, 1961.
- Lawrence, D. H., *Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works*, ed. by Warren and Harry T. Moore, London : Heinemann, 1968.
- Lawrence, D. H., *The Letters of D. H. Lawrence*, Vol. I, (1901-1913), ed. by James T. Boulton, Cambridge University press, 1979.
- Lawrence, D. H., *The Letters of D. H. Lawrence*, Vol. II, (1913-1916), ed. by Geroqe J. Zytaruk and James T. Boulton, CambridgeUniversity Press, 1981.
- Levinas, E., *Totalità e infinito*, Milano: Jaca Book, 1977

- Levine, G., *Darwin Loves you: natural selection and the re-enchantment of the world*, Princeton University Press, 1996.
- Lakoff, G. and Johnson, M., *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*, New York: Basic Books, 1999.
- Maher, Michael (SJ), *Psychology: Empirical and Rational*, London: Longman, 1923.
- Martino, M., *Samuel Beckett e il romanzo modernista: Murphy*, Bari: Adriatica editrice, 2003.
- McLuhan, M., *The Gutenberg Galaxy: the making of the typographic man*, London: Routledge and Kegan Paul, 1971
- Melchiori, G., *Joyce: il mestiere dello scrittore*, Torino: Einaudi, 1994.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della Percezione*, Milano: Il Saggiatore, 1965
- Merleau-Ponty, M., *L'occhio e lo spirito*, Milano: SE, 1989
- Montag, W., “The Soul is the Prison of the Body”, *Yale French Studies*, No. 88, (1995), pp. 53-77.
- Moore, George E., “The Refutation of Idealism”, in *Selected Writings*, London: Routledge, 1993
- Moretti, F., *Opere Mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di Solitudine*, Torino: Einaudi, 1994.
- Nancy, J. L., *Indizi sul corpo*, Torino: Ananke, 2009.
- Nancy, J.-L., *Corpus*, Napoli: Cronopio, 2004.
- Nancy, J.-L., *L'essere abbandonato*, Macerata: Quodlibet, 1995.
- Nancy, J.-L., *The Birth to Presence*, Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Nancy, J.-L., *Noli me tangere: saggio sul levarsi del corpo*, trad. a cura di Franco Brioschi, Torino: Bollati-Boringhieri, 2005.
- Nannini, S., *L'anima e il corpo*, Bari: Laterza, 2002.
- Nietzsche, F., *Così parlò Zarathustra*, Milano: Adelphi, 2007.
- Nietzsche, F., *La Gaia Scienza*, Milano: Adelphi, 2007.
- Nietzsche, F., *Al di là del Bene e del Male*, Milano: Adelphi, 2008.

- O'Hara, J.D., "Where there's a Will There's a Way Out: Beckett and Schopenhauer", *College Literature*, (:3 (1981: Fall), pp. 249-270
- Oliva, R., *Samuel Beckett: prima del silenzio*, Milano: Mursia, 1967.
- Pater, W., *Marius the Epicurean*, London: Penguin, 1985.
- Pattison, S. Pringle, *Man's Place in the Cosmos*, London: Blackwood, 1902.
- Pascal, B., *Frammenti*, ed. Andra Balmas, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.
- Pellini, P., *La descrizione*, Bari: Laterza, 1998.
- Petroff, E., *Body and Soul: Essays in Medieval Women and Mysticism*, Oxford University Press, 1994.
- Pilling, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Platone, *Fedone*, a cura di Ezio Savino, Milano: Mondadori, 1991
- Platone, *Gorgia*, 493 a, a cura di F. Adorno, Bari: Laterza, 2007
- Putino, A., *Un'intima estraneità*, Troina: Città Aperta, 2006
- Putnam, H., *Words and Life*, London: Harvard University Press, 1994
- Rabillard, S., "The Body in Beckett: Dénégation and the Critique of a Depoliticized Theatre", *Criticism*, 34:1 (1992: Winte), pp. 99- 109.
- Ricoeur, P., *Dell'interpretazione: saggio su Freud*, Milano: 1967
- Ricoeur, P., *Soi même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990
- Riva, Raymond T., "Beckett and Freud", *Criticism*, 12:2 (1970: Spring), pp. 120-132.
- Roch, C. Smith, "Naming the M/inotaur: Beckett's Trilogy and the Failure of Narrative", *Modern Fiction Studies*, 29:1 (1983: Spring), pp. 73- 80.
- Ruggieri, F., *Maschere dell'artista. Il giovane Joyce*, Roma: Bulzoni, 1986.
- Ruggieri, F., *Introduzione a Joyce*, Bari: Laterza, 1990.
- Ruggieri, F., Bosinelli M. (eds.), *The Benstock Library as a Mirror of Joyce*, Joyce Studies in Italy, n. 7, Roma: Bulzoni, 2002.

- Ruler, H. V.; Uhlmann, A.; Wilson, M. (eds.), *A. Geulincx's Ethics with Samuel Beckett's Notes*, Leiden: Brill, 2006, p. 293.
- Ruini, Camillo (Card.), Prolusione all'apertura dell'Anno Giudiziario del Tribunale Ecclesiastico Regionale Emiliano, Modena, 28 febbraio 2009, pp. 5-7.  
<http://www.cci.progettoculturale.it/>
- Sartre, J.-P., *La Nausée*, Paris: Gallimard, 1997
- Sartre, J.-P., *L'Essere e il Nulla*, Milano: Il Saggiatore, 2008
- Scarry, E., *The Body in Pain: the Making and the Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985.
- Scholes, R.; Kain, R. M. (eds.), *The workshop of Daedalus*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1965
- Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari: Laterza, 2008
- Scott, W. (Sir), *Ivanhoe*, London: Penguin, 1994
- Senn, F., *Inductive Scrutinies: Focus on Joyce*, Dublin: The Lilliput Press, 1995
- Serrano, M., "Corpo", in *Voci della fenomenologia*, Roma: Lithos, 2007
- Stanton, B. Garner, "'Still living flesh': Beckett, Merleau-Ponty, and the Phenomenological Body", *Theatre Journal*, Vol. 45, No 4, (Dec. 1993), pp. 443-460.
- Stout, G. F., *Mind and Matter*, Gifford Lectures, 1919-1921, Cambridge University Press, 1931
- Stuart, G., *James Joyce's Ulysses: a study*, London: Faber & Faber, 1952.
- Swinburne, A. C., *Poems and Ballads*, 6 vols., London: Chatto, 1904.
- Tajiri, Y., *Samuel Beckett and the Prosthetic Body: The Organs and Senses in Modernism*, Palgrave Macmillan, 2007.
- Tennyson, A., *Poems*, II vols., Boston: Ticknor and Fields, 1832.
- Tertulliano, *La resurrezione della carne*, a cura di Pietro Podolak, Brescia: Morcelliana, 2004.
- Tertulliano, *La carne di Cristo*, a cura di Luigi Rusca e Claudio Micaelli, Milano: Rizzoli, 2008.

- Townley, F. (Lord), *The Unity of Body and Soul*, London: Unwin Ltd., 1929
- Van Dyck Card, J., *An Anatomy of Penelope*, London and Toronto: Associated Univeristy Presses, 1984.
- Verene, D. P. (ed.), *Vico and Joyce*, State University of New York Press, 1987.
- Vesey, G. N. A. (ed.), *Body and Mind*, London: George Allen and Unwin, 1964.
- Violi, A., *Le cicatrici del testo: l'immaginario anatomico nelle rappresentazioni della modernità*, Bergamo: Bergamo University Press, 1998.
- Virgilio, *Eneide*, trad. it. di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, 1989.
- Watt, I., *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano: Bompiani, 2006.
- Watson, D., *Paradox and Desire in Samuel Beckett's Fiction*, Hong Kong: The Macmillan Press Ltd., 1991.
- Weldon, T., *Allusions in Ulysses: an Annotated List*, The University of North Carolina Press, 1982.
- Woolf, V., “On Being Ill”, in *Collected Essays*, London: The Hogarth Press, 1966, p. 196.
- Worthen, J., *D. H. Lawrence: The Early Years*, The Cambridge Biography of D.H. Lawrence, Vol. I, Cambridge University Press, 1991.

*Per Alessio*

*le piccole mani del sole*